No. Hon 9.9

Vol. 2

Aesthetik

der

Tonkunst.

PEABODY LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

Von

D. Ferdinand Hand,

Professor und Geh. Hofrath.

*4049.9 v.2

Zweiter Theil.

Jena,

bei Carl Hochhausen.

1841.

5943

Bibliothek
der
Universität
Innsbruck

Inhalt.

Drittes Buch. Erste Abtheilung. Von der musikalischen Kunst.

Erstes Capitel. Von der musikalischen Kunst überhaupt und deren Verhältniß zu anderen Künsten . . S. 5

Zweites Capitel. Was ein Musikwerk zum Kunstwerk macht 20

Drittes Capitel. Das Verhältniß der musikalischen Kunst zur Natur, und die Idealisirung 27

Viertes Capitel. Von dem Inhalte des musikalischen Kunstwerks 39

Fünftes Capitel. Welche Seelenkräfte beim Schaffen eines Kunstwerks bethätigt werden 43

Genie 43

Phantasie 47

Geschmack 51

Begeisterung 58

Kunstverstand 65

Sechstes Capitel. Vom Stil, von der Manier und der Schreibart 70

Siebentes Capitel. Von den Arten der Kunstwerke als Instrumental- und Vocalmusik 84

Achtes Capitel. Von der Kritik musikalischer Werke . 99

Des dritten Buchs zweite Abtheilung. Die Gesetze der musikalischen Kunstdarstellung . . . 109

Erstes Capitel. Die Gesetze der Erfindung . . . 112

Originalität 115

Bedeutsamkeit 132

Objective Deutlichkeit 150

Beachtung der Grenzen und Bedingung der Kunstform 160

Zweites Capitel. Die Gesetze der Construction . . 187

Vollständigkeit 189

Einheit 202

Klarheit 215

Ebenmaaß : 224

Drittes Capitel. Gesetze der Ausführung . . . 240

Correctheit 244

Wahrheit 255

Haltung 261

Leichtigkeit 270

Belebung 276

Viertes Buch. Von den besonderen Kunstformen.

Erstes Capitel. Allgemeine Bestimmung der Kunstformen. 289

Zweites Capitel. Werke der Instrumentalmusik . S. 293
Phantasie 297
Capriccio 302
Etüde 306
Lieder ohne Worte 308
Rondo 308
Notturno 313
Fuge 316
Präludium 331
Ouvertüre 333
Musik für Tänze 346
Sarabande 347
Menuett 348
Gigue 349
Polonaise 350
Marsch 353
Variation 355
Suite 363
Divertimento 365
Sonate 366
Concert 395
Symphonie 405
Drittes Capitel. Werke der Vocalmusik . . . 430
Der Chor 434
Kirchliche Musik 438
Der Text 447
Das Recitativ 452
Fuge 457
Choral 463
Motette 471
Psalm 479
Hymne 485
Kirchliche Ritualgesänge 490
Messe 494
Requiem 511
Lied 521
Ode 536
Volkslied 537
Ballade 542
Arie 547
Cantate 560
Oratorium 568
Oper 589
Operette 625
Melodrama 627

Aesthetik

der

Tonkunst.

Zweiter Theil.

Viertes Buch.

Von der musikalischen Kunst.

In einer ästhetischen Kunstlehre wird die Kunst zur Wissenschaft, und wie oft auch diese von Künstlern zurückgestellt und unter dem Vorurtheil, als erstarre in derselben das regsame Leben, aus welchem allein die Kunst zu schöpfen habe, verkannt wird, so steht doch unläugbar die Behauptung fest, daß ein klares Durchschauen des Wesens und eine Vertrautheit mit den zur Allgemeingültigkeit erhobenen Principien dem Künstler sowohl eine sichere Leitung der schaffenden Kraft gewährt, als auch das über vorhandene Kunstwerke aufzustellende Urtheil regelt. Die Wissenschaft führt das Daseyn und Alles, was in demselben enthalten ist, auf das Unbedingte, die Mannichfaltigkeit auf die Einheit, die Erscheinung auf deren Gesetz zurück; die Kunst dagegen läßt das Unbedingte aus dem Bedingten hervortreten, ordnet das Mannichfaltige zur Einheit, bildet Erscheinungen nach dem Gesetz: wie sollten Beide sich nicht berühren, nicht unterstützen, nicht Eins werden? Man wende nicht ein, die Wissenschaft, welche reflectirt, hebe gewissermaßen das Schöne auf, indem dieses immer nur individuell existirt und genossen seyn will, da aber, wo Speculation dazwischen tritt, der Genuß und Antheil an dem Kunstwerke verkümmert werde. Nur eine solche Speculation könnte hierbei gemeint seyn, mit der sich der Künstler freilich am wenigsten befassen darf. Sagt er sich aber absichtlich von der Auffassung des Grundes

los, so kann er wol auch im Dunkeln das Richtige treffen, weil ja alle Kunst ihrer Lehre vorauseilt; allein es wird ihm Sicherheit mangeln und er Gefahr laufen, da, wo er dem Genius allein vertraute, dessen Stimme falsch zu vernehmen und Mißgriffe zu thun. Auch wir werden den Punct berühren müssen, auf welchem der Künstler unbewußt, das ist ohne Betrachtung und Vorsatz, nur dem begeisterten Gefühle folgend, Schönes und Herrliches schafft, doch hemmt dieser Punct nicht den Gang, auf welchem Wissenschaft und Kunst sich die Hand reichen. Die allgemeine Betrachtung des Wesens der Kunst wird immer nur den schwachen Künstler stören und irren, einen starken aber bekräftigen und für alles Einzelne ein schützender Führer seyn.

Bevor wir nun auf die ästhetischen Gesetze, welche dem musikalischen Künstler für die Composition gegeben sind, eingehen, haben wir zuerst das Wesen der musikalischen Kunst überhaupt, ihr Verhältniß zu den übrigen Künsten und der Natur, die Bedingungen des Kunstwerks und dessen Behandlung im Allgemeinen zu betrachten.

Erstes Capitel.

Von der musikalischen Kunst überhaupt und deren Verhältniß zu andern Künsten.

§. 1.

Der Mensch, nicht auf die sinnliche Erfassung der Außenwelt beschränkt und nicht allein als reflectirendes und durch Begriffe nachdenkendes Wesen thätig, schafft aus eigener Kraft des Geistes, und bildet aus sich unmittelbar, was zum Gegenstand der Anschauung und Betrachtung für andere gleichartige Wesen wird. Er gelangt producirend zur Kunst, in welcher er, wie das Wort besagt, Etwas kann. In diesem Schaffen liegt eine Aeußerung des Geistes, durch welche die nach dem Erwachen der Vernunft im Innern lebenden und waltenden Ideen zur äußeren Verwirklichung gebracht und in einer Erscheinung anschaubar werden. So ergibt sich ihm eine Kunst des Denkens und Handelns, indem er im Gebiete der Idee der Wahrheit die Wissenschaft aufbaut und das Gute und Nützliche in Handlungen verwirklicht. Die Idee der Schönheit aber prägt er in Werken seiner freiesten Thätigkeit für sinnliche Beschauung aus, und was für diesen Zweck des geistigen Lebens und Schaffens hervorgebracht wird, nennen wir ein schönes Kunstwerk oder ein Werk schöner Kunst. Da wir aber den Gegensatz zu dem Denken und der sittlichen Thätigkeit festzuhalten gewohnt sind, beschränken wir gemeinhin den Begriff und verstehen ohne nähere Bezeichnung unter Kunst überhaupt die schöne Kunst.

§. 2.

Zu dieser Thätigkeit des schaffenden Geistes ist eine Anlage ursprünglich gegeben, und wie die Natur in ihrer Art und für ihre Zwecke nach eingeborenen Gesetzen Werke hervorbringt, so stammt dem Menschen alle Leistung auf dem Gebiete der Kunst aus einer Befähigung, deren Ursprung er nicht selbst und nicht durch willkührliche Bestimmung ist. Das Thier übt einen Kunsttrieb, und wie die Biene ihren Zellenpalast künstlich baut, so singt der Vogel ein kunstreich geschaffenes Lied, aber sein Kunsttrieb bleibt, durch die Fessel der Nothwendigkeit gebunden, ein blinder, und seiner schaffenden Thätigkeit mangelt die bewußte Freiheit. Dagegen wird dasjenige, was der Geist des Menschen, gleichsam sich entäußernd, hervorbringt, von einem freien Princip belebt und durchdrungen, und indem es in freier Form anschaulich wird, tritt es in das Gebiet der Schönheit, wenn auch anfangs nur auf der ersten Stufe, ein. Dieß geschieht aber im Fortschritt der Entwickelung einer Anlage. Aus ursprünglicher Gebundenheit arbeitet sich der Geist zur Fertigkeit der Technik hindurch, ohne deren Voraussetzung keine der frei gewordenen Künste bestehen kann; doch immer verbleibt das Technische ein Abgeschlossenes und wird in den Grenzen eines bedingenden Zweckes gehalten, während die Ausprägung der Idee der Schönheit in Werken der Kunst dem freiesten Leben des Geistes zufällt.

§. 3.

In freier anschaulicher Form spricht der Mensch sein inneres ideales Leben aus und übt seine Kunst, die eben darum, weil sein inneres Wesen nur das Eine ist und der einen Idee zustrebt, auch bei der Anwendung verschiedener Mittel der Darstellung als eine Kunst betrachtet werden kann. Will man diese durch den allgemeinen Namen der Poesie bezeichnen, so erhalten wir dadurch nur eine andere bestimmtere Bezeich-

nung, wenn wir das Schaffen des Schönen durch Töne oder durch körperliche Formen nicht minder als ein Dichten und Bilden betrachten. Diese Poesie trägt jeder zum freien Geistesleben erwachte Mensch in sich, wenn er auch nicht befähigt ist, sie zur Erscheinung zu bringen; einem Jeden bleibt sein Antheil an der Kunst gesichert; denn was ihm diesen zuspricht, beruht in der allgemeinen Natur des menschlichen Geistes; daher wir auch behaupten können, es sey jeglicher Mensch ein Künstler zu werden befähigt, wenn auch nach der Verschiedenheit der Anlage in verschiedenem Grade. Wie könnte auch ein allgemeines geistiges Interesse und ein Bestandtheil des menschlichen Wesens nur dem Bereich einzelner Individualitäten zufallen? Vielmehr ist wie das Denken, so auch die Uebung der Kunst ein Element des menschlichen Geisteslebens überhaupt und Jeglichem ein Beruf für schöne Kunst verliehen. In den Regionen seines Wirkens und Schaffens sehen wir eine besondere der Kunst angewiesen, zu welcher Keinem der Zutritt versagt werden kann, so daß nur pedantischer Dünkel der Zunftgenossen von ausschließlichen Rechten spricht und nach Bedingungen des Erlernens einen gültigen Antheil zugesteht oder versagt.

§. 4.

Uns können hier nicht die mannichfachen Versuche einer Eintheilung der Künste, oder die Begründung eines dafür gültigen Princips beschäftigen, da wir von dem Puncte ausgehen, wo die Musik als eine der schönen Künste gegeben ist; dagegen darf der Zusammenhang des Ganzen und das Wechselverhältniß seiner Theile nicht von uns übersehen werden. Einverstanden sind Alle, indem sie Dichtkunst, bildende Kunst und Tonkunst unterscheiden; hierbei aber führt man gewöhnlich die Verschiedenheit auf die in den Künsten angewendeten Mittel zurück, so daß die musikalische Kunst die Darstellung des Schönen durch Töne, im Gegensatze der räumlichen

Gebilde der plastischen Kunst und Malerei heißt und Beide der Poesie gegenüberstehen, als welche durch Zeichen der Sprache darstelle. Gehen wir von der unläugbaren Wahrheit aus, daß die Kunst, welche das unmittelbare Product des Geistes ausmacht, nur in so vielerlei Formen erscheinen kann, als der Geist für seine Thätigkeit in sich aufzunehmen vermögend ist, so unterscheiden wir eine subjective und objective Sphäre, und zwar in einer zweifachen Hinsicht, sowohl für die Thätigkeit des schaffenden Geistes, als auch für die Auffassung der geschaffenen Werke. Anders arbeitet die Kunst, wenn sie nachbildend Gegenstände, die in der Außenwelt gegeben sind, behandelt; anders wird sie bethätigt, wenn sie innere Zustände zur Aussprache und Anschauung bringt. Doch kann auch diese Unterscheidung nicht rein und streng durchgeführt werden, weil die objective Darstellung sinnlicher Gegenstände nur ein Abbild innerer Anschauungen, welche in der Seele des Darstellenden vorausgingen, enthält, und dagegen muß jede Ausprägung subjectiver Zustände so viel Objectivität erhalten, daß sie zu einem anschaulichen Bilde wird. So bleibt also auf diesem Wege nur der eine sichere Unterscheidungspunct übrig, auf welchem sich die Künste in sofern trennen, als sie entweder für die Auffassung durch den inneren Sinn allein, oder durch den äußern Sinn des Gesichts und Gehörs darstellen und dazu die verschiedenen Mittel verwenden. Hiernach ergeben sich als Zweige des einen Stammes die Darstellung zur Auffassung des inneren Sinns in der Poesie, und die Darstellung zugleich für den äußeren Sinn, durch welchen das Schöne dem Geiste zugeführt wird, in der Succession der Zeit durch Töne (Tonkunst) und in der Extension des Raums durch Gestalten (bildende Kunst), und zwar sowohl in scheinbarer Bewegung des Lebens (plastische Kunst und Malerei), als auch in wirklicher Bewegung (mimische Kunst). Diese Darstellungsarten verschmelzen mit einander und bilden neue Formen durch die Anwendung

verschiedener Mittel. So vereinen sich Poesie und Tonkunst im Gesang und Declamation, Poesie und Mimik im Schauspiel, und gegenseitig sich bedingend, wirken hierbei die Gesetze der besonderen Sphären vereint. Dennoch sind alle Schöpfungen der Kunst nur als Aeußerung des Innern oder als Realisirung des geistigen Lebens zu betrachten. Da kann auch nicht unberücksichtigt bleiben, was denn eigentlich dem Innern entnommen zu einem Anschaubaren werde. Läßt sich nun auch keine der Thätigkeiten der Seele durch bloße Namen isoliren, und bestehen sie alle in und mit einander, als verschiedenartige Modificationen der einen Seelenkraft, so unterscheiden wir doch mit Sicherheit Gefühle von Begriffen und diese beiden von Anschauungen. Unmittelbare Aussprache der Gefühle gibt die Tonkunst; Gefühle und innere Anschauungen in Begriffe und damit in Worte umgewandelt, bilden den Inhalt der Poesie: Anschauungen, denen Begriffe und Gefühle zum Grunde liegen, stellt die bildende und mimische Kunst dar. Auf gleiche Weise erklären wir dann auch die Verbindung der verschiedenen Kunstformen, wie sogar eine dreifache der Poesie, Musik und Mimik in der Oper möglich wird. In allen ihren Productionen aber verfolgt die Kunst nur den einen Zweck für das Schöne, damit geistiges Leben in seiner freien Form den beschauenden Geist befriedige und ihm gefalle. Um dieses höheren Interesse willen unterläßt der Mensch auch nicht, das Schöne auf Gegenstände anzuwenden und mit denselben zu verbinden, welche einer anderen Bestimmung und dem Zweck des Nützlichen dienen. Da ergeben sich angewandte Kunstformen, in welchen Gegenstände, welche, auch ohne schön zu seyn, ihren Zweck erreichen würden, durch die hinzugefügte Schönheit zu Kunstwerken werden. Aus der Poesie wird auf die Rede, welche die Belehrung oder Willensbestimmung bezweckt, übergetragen, was sie selbst zur schönen Kunst macht, und es ergibt sich eine schöne Redekunst; eben so geht aus der Plastik die schöne Bau-

kunst, die schöne Gartenkunst hervor. So lange die Musik ohne weitere Verbindung mit anderen Künsten sich selbstständig erhält, bleibt sie frei von der Verwendung zu fremdartigem Zweck, und sie kann deßhalb unter allen Künsten die reinste heißen, und ist daher vor Allem befähigt, das Kunstideal auf die vollkommenste Weise darzustellen.

§. 5.

Diese Erörterung darf nicht für eine überflüssige und nur der allgemeinen Aesthetik zugehörige erachtet werden. Wir dürfen nemlich die Stellung, welche eine jede Kunst unter den übrigen einnimt, nicht außer Augen lassen, wenn uns gelingen soll, über deren Verhältniß zur Natur und über ihre besonderen Gränzen zu urtheilen. In dieser dreifachen Hinsicht stellt sich dann der eigenthümliche Charakter der Tonkunst wie jeder anderen Kunst klar und vollständig heraus und die derselben gesetzlich vorgeschriebene Aufgabe wird erkennbar. Unser Weg möge von entgegengesetzter Seite uns zuerst auf Feststellung des Charakters in einzelnen Hauptpuncten leiten und dann zu dem Verhältnisse, in welchem die Tonkunst zu den übrigen Künsten und zur Natur steht, führen.

§. 6.

Viele haben den unterscheidenden Charakter der Tonkunst dadurch zu bestimmen geglaubt, daß sie ihn als einen rein subjectiven benannten und anderen objectiven Künsten entgegenstellten, ohne zu bedenken, wie unsicher und schwankend die Aesthetik in Verwendung der Begriffe der Subjectivität und Objectivität zu verfahren pflegt, und zwar nicht sowohl durch Unklarheit der Begriffe, als vielmehr durch einseitige Auffassung und Beurtheiluug der Sache nach einmal festgestellten Gegensätzen. Begegnen wir denn nicht auch auf anderen Kunstgebieten der Darstellung innerer Zustände und Gefühle,

oder wird das Eigenthümliche der lyrischen Poesie nicht gleichfalls durch Subjectivität bezeichnet, und in Gemälden oft ein affectvoller Ausdruck angeschaut? Der Quell, aus welchem alle Kunst schöpft, ist nur Einer, das Innere, zu welchem alles von Außen Gewonnene gezogen werden muß, wie wir mit Recht von jeder Kunstform Ausdruck, der ein Inneres kund thue, fordern. Keine schöne Kunst gibt unmittelbar die Dinge selbst, sondern verweilt immer nur darstellend auf dem Gebiete der Erscheinung, und alle Gestaltungen, welche wir von ihr geschaffen nennen, treten aus dem Gemüthe und der Phantasie als Bilder hervor in die anschaubare Wirklichkeit, und darum, weil die Natur einem Urbilde entspricht, liegt das Subjective auch nicht außer dem Gebiete der als objective Kunst bezeichneten Plastik, deren höchste Aufgabe in dem von Innen stammenden Gedanken und der von demselben ausgehenden Beseelung enthalten ist. Dagegen stützt auch jegliche Kunst sich nicht minder auf das Gesetz der objectiven Anschaulichkeit, und es kann daher auch die Musik sich nicht von ihm lossagen. Auch sie verfährt objectivirend, obgleich das Object ihrer Darstellung nicht mit Augen geschaut werden kann, und die flüchtigen Bilder der Töne ohne festen Bestand vorüberschweben. Objectiv kann nicht das allein heißen, was in sinnlich erfaßten Räumen gegeben ist, sondern überhaupt was zum Bilde geworden angeschaut wird. Wer hat auch wol bei der Plastik und Malerei das Objective allein in dem Körperlichen der Producte gefunden? Wer hat die Darstellung, in welcher Homer seine Helden Betrachtungen und Gefühle aussprechen läßt, für eine nicht objective genommen? Wie wäre überhaupt möglich, von einer Objectivität der Poesie zu sprechen, wenn nicht darunter die Ausprägung der anschaulichen Bilder der Einbildungskraft verstanden würde? Allerdings kann die Musik nicht ohne eigenen Nachtheil, ihrer Natur untreu, über das Gebiet schreiten, welches ihr, wie im ersten Buche dargethan wurde, in der Dar-

stellung des Gemüths, also in dem, was nicht Abbilder von äußerlich anschaubaren Gegenständen aufstellt, sondern deren Wirkung auf die Seele schildert, angewiesen wird, und von selbst ergibt sich, daß, was dem Raume zufällt, nicht unmittelbar in die zeitliche Darstellung der Töne übergetragen werden kann. Die sogenannte Tonmalerei, von welcher wir bei der Festsetzung der Gränzen der Tonkunst handeln, wird als ein hinlänglicher Beweis für die mangelhafte Objectivität hervorgehoben, und doch ist diese nicht das einzige hierbei gültige Moment. Wenn der Poesie namentlich als epische Darstellung ein objectiver Charakter zugeschrieben wird, verstehen wir nicht eine in's Kleinliche abartende Wortmalerei, mit welcher Homer den rollenden Fels, Ovidius das gallopirende Pferd lautbar bezeichnete, sondern die klare Ausprägung innerer Bilder vom wirklichen Leben. Wir schauen in ihr Gestalten, Handlungen, Ereignisse, Thatsachen des Lebens. So hat auch das zeitliche Leben des Gemüths seine Gestaltungen, und wir können überhaupt von Zeitformen wie von Raumformen sprechen, in welchen als in einem Stoffe das Geistige aufgenommen zur Erscheinung gelangt, nur daß nicht Jedem dafür der Sinn erweckt oder gebildet ist. Nicht die fremden Gefühle des Künstlers selbst dringen in uns, sondern ein Bild von denselben ist gegeben; nicht ein zerstückeltes Daseyn thut sich kund, sondern ein aus Theilen bestehendes Ganzes umfaßt das musikalische Kunstwerk. Die Seele arbeitet auch in der Zeit ihre Bilder aus, welche zwar nicht äußerlichen körperlichen Dingen, aber inneren Seelenzuständen entsprechen. So lebt der Tonkünstler nicht weniger in einer Bilderwelt, als der Maler und Dichter. Die Erscheinungen des inneren Lebens klar und lebendig auszuprägen, damit sie von dem Hörer aufgefaßt, in dessen Innerem reproducirt und so einem fremden Gemüth zugeführt werden, um dort einen gleichen Zustand zu erwecken oder das Bewußtseyn dieser Zustände zu bewirken, dies ist die Aufgabe musikali-

scher Darstellung und deren Objectivität. Nicht genug ist's, wenn wir mit Anderen sagen, in der Musik erscheine unmittelbar das zeitlich thätige Wesen des Geistes; denn dies erklärt noch nicht ein musikalisches Kunstwerk, welches ja nicht weniger eine Schöpfung in sich faßt, als ein Werk der bildenden Kunst. Und sind auch die Gestalten, welche die Malerei und Plastik aufstellt, entschiedener und bestimmter, an äußeren Gegenständen ihren Anhalt findend, so sind sie doch immer nur anschaulich gewordene Ideen des Geistes, und das zeitliche Gemüthsleben ermangelt in seiner räumlichen Gestaltlosigkeit keineswegs der bestimmten Formen und Gestalten, in denen es wiedererkannt wird. Die Töne, die Melodieen, die Tonfiguren, die Rhythmen, welche, abgesehen von den sie etwa begleitenden Worten, ein von Freude bewegtes Gemüth anwendet und anwenden muß, stimmen nicht für den Ernst und die Trauer; denn die charakteristische Eigenthümlichkeit jeder inneren Thatsache erscheint auch in der Musik mit erkennbarer Bestimmtheit, und Mozart hat sich nicht weniger in seinem Don Juan objectivirt, als Sophokles in seinem Oedipus. Mendelsohn's Lieder ohne Worte sind dem, welcher dafür entwickelten Sinn, eine reine, nicht überall der Hülfe des Verstandes bedürfende Phantasie besitzt, nicht weniger klar und anschaulich, als wenn ihnen Ueberschrift und Textworte gegeben wären.

So stellt also die Tonkunst in ihren Werken die Abbilder innerer Zustände und Begebenheiten in ausgeprägten Formen auf, welche als anschauliche Gestalten die inhaltsvollen und höchsten Interessen der fühlenden Menschheit bezeichnen. Daher verfolgt sie in der Behandlung der charakteristischen Schönheit den gleichen Weg, welcher allen Künsten vorliegt, und nichts Wesentliches, was überhaupt einer Kunst das Daseyn gibt, wird vermißt, wenn ihr auch, wie jeder anderen, eine besondere Wirksamkeit innerhalb angewiesener Gränzen zufällt. Ihr ist eigenthümlich das rein Subjective und

an sich Formlose der Gefühle und Gemüthszustände unmittelbar in Formen zu kleiden, und auf erstem Wege in zeitlichen Bildern darzustellen. Die Malerei und Plastik gibt hierbei nur den mimischen Ausdruck der Gefühle, die Poesie führt diese auf Worte zurück, welche dasjenige in Begriffe umgesetzt enthalten, was die Töne der Musik unmittelbar als geistiges Leben und geistige Bewegung ausdrücken. Wo jedes andere Mittel nicht ausreicht und entweder das Wort die Kälte des Begriffs mit sich führt, oder das zu erfassende Bild in die Entfernung zurücktreten läßt, da ergreift und besitzt die Musik mit Sicherheit das innerste Seelenleben. Dies aber benenne und verwerfe man ja nicht mit dem Namen dunkler Gefühle; denn das Dunkle hierbei ist nur für den Verstand vorhanden, und kann an sich vollkommen klar und bestimmt seyn, ohne demonstrirt werden zu können.

§. 7.

Kaum möchte nöthig seyn eine andere Behauptung, die in gleicher Art oftmals wiederholt worden ist, zu beseitigen. Die Werke der übrigen Künste, sagt man, haben realen Inhalt, die Musik keinen. Was aber ist Realität innerhalb des Gebietes des Geistes und seiner Schöpfungen? Etwa daß der Maler mit Farben malt und der Bildhauer den Stein bearbeitet? Dann stelle man die Töne als bewegte Luftwellen auf dieselbe Linie, und sie werden nicht minder ein Reales jener Art erkennen lassen. Auch der Dichter hat keinen mit Augen erschaubaren Stoff zu behandeln; denn er schafft Bilder des Geistes und stellt sie in entsprechenden Wortbildern dar. Dies ist seine Realität. So aber auch die Tonbilder in der Musik, die überdies weit dringender eine Auffassung durch das Gehör verlangen als das Gedicht, da ein Lesen des Musikstücks nicht dem des Gedichts im Wesentlichen gleich kommt. Und so konnten nur gewisse Philosophen wagen die Musik als die

keine Wirklichkeit abspiegelnde Kunst in Gegensatz zu den sogenannten darstellenden Künsten zu bringen.

Von dem Mißverständniß, mit welchem man der Musik Inhaltlosigkeit zugeschrieben, hat das erste Buch ausführlich gesprochen, und wir können darauf verweisen. Ist die Musik ein unmittelbarer Ausfluß des Geistes und die rein menschliche Kunst, so darf uns vor einer Gefahr der Sicherstellung ihres Inhalts nicht bangen.

§. 8.

Das Verhältniß, welches zwischen der Tonkunst und den übrigen Künsten stattfindet, konnte leicht zur Feststellung eines unter ihnen obwaltenden Unterschieds benutzt werden, hat aber auch zu mancherlei nutzlosen Spitzfindigkeiten Veranlassung gegeben. So stellte man die Baukunst in eine nahe Beziehung auf die Musik und nannte sie eine gefrorene Musik, die Musik dagegen eine flüssige Baukunst, weil die Gliederung der Theile eines architektonischen Werks dem Rhythmus der Musik gleichkomme, und die Harmonie der Musik mit der Symmetrie verglichen werden könne. In ähnlicher Weise lehrte die neueste Philosophie, die bildende Kunst sey die in ihre verborgene Negation umschlagende Musik, und die Baukunst enthalte in räumlich-quantitativen Verhältnissen eben das, was die Musik in den zeitlich-quantitativen Verhältnissen besitze. Da nun im Allgemeinen eine Wahlverwandtschaft alle Künste einander näher bringt, so würden wir nach diesen Theorieen auch eine gleichartige Verschmelzung jener Künste voraussetzen und die Zeit erwarten dürfen, in welcher einmal ein Gebäude musikalisch, das ist flüssig würde, oder der Aufbau der Töne nach Winkelmaaß und Zirkel geordnet erschiene. Doch durch philosophirenden Witz wird nun einmal Nichts gewonnen, wie sich nach Ablauf eines Decennium wol Niemand mehr um diese Art dialektischer Formeln kümmert. Dadurch, daß man auch in den Wer-

ken der Baukunst eine Darstellung von Gemüthszuständen erkennen will, bringt man sie in keine nähere Verwandtschaft mit der Musik, und das Erhabene, welches eine Peterskirche in sich faßt, mag auf eine gewisse einseitige Vergleichung mit Händel's Messias hinführen, doch bringt diese die verschiedenartigen Künste einander nicht näher. Auch selbst darin, daß beide Künste nicht nachbildende seyen und die Baukunst wie die Musik nicht den Gedanken an die Wirklichkeit der Natur in sich trage, sondern ursprüngliche Werke der Idee schaffe, hat man vor Irrthum sich nicht sicher gestellt. Die Frage aber, ob die Musik malen dürfe, oder wie sich die sogenannte Tonmalerei verhalte, betrifft nicht eine Verwandtschaft mit der Malerei, sondern überhaupt den Uebergang zu der Bezeichnung der Räumlichkeit und der sichtbaren Gegenstände. Schon dadurch, daß Musik überall auf Bewegung und Abwechselung hinarbeitet und in ihnen verweilt, steht sie in einem Gegensatze zu den bildenden Künsten. So aber kann die Musik in einem näheren Verhältnisse nur zu den Künsten stehen, welche entweder das innere Leben in eine zeitliche Erscheinung treten lassen, oder in der Bewegung das zeitliche Leben auf den Raum übertragen. Jenes ist Dichtkunst, dies sind die orchestrischen und mimischen Künste. Zu ihnen gesellt die Musik eine nähere Verwandtschaft, so daß aus ihrer Verbindung und dem gemeinsamen Zusammenwirken neue Arten von Kunstwerken gemischter Art hervorgehen.

Die Poesie versinnlicht durch die Sprache, sie mag laut vorgetragen werden oder nicht, und läßt die innere Welt unter der Form von Vorstellungen oder Begriffen zur Erscheinung kommen und in den Worten vernehmbar werden. Wir denken in Worten, wir fühlen in Tönen, wir sprechen in articulirten Lauten. Das Gefühl, welches das Innere erfüllt, wandelt die Poesie in Gedankenbilder um, und es erhält dadurch besondere Bezeichnung und Bestimmtheit, während die Musik unmittel-

bar das innere Leben in Tonbildern abprägt und so den vollständigsten Ausdruck erreicht. Verbunden zum Gesang ergänzen sie sich wechselseitig, wenn die Sprache den Antheil des Verstandes herbeiführt und die Musik derselben Innerlichkeit und Wärme verleiht. Dann werden Worte zum Leben, wogegen die Gefühle und Bestrebungen bestimmte Gegenstände gewinnen und die in ihnen waltenden Ideen erkennbar werden. Bleibt der Poesie auch das umfangreichste Gebiet angewiesen, so offenbart sich menschliches Wesen doch am reinsten in dem Gesang. Darum waren Musik und Poesie in frühester Zeit auch ungetrennt und eng verschmolzen, und das Gedicht war ein gesungenes. Licht und Wärme, die Elemente alles Daseyns, vereinten sich hier; ja man darf behaupten, daß die Trennung der Musik und der Poesie erst da eintreten konnte, wo der Mensch einer einzelnen Richtung zu folgen sich gedrungen sah, entweder in dem Lichte seines geistigen Lebens zum Idealen aufzustreben, oder in der Wärme des Gefühls Kraft und Befestigung zu gewinnen. Das Erkenntnißlose auf der einen Seite der Musik und der Mangel des Unmittelbaren in der Poesie, die der Begriffe bedarf, mindern nicht den Werth beider Künste, da sie in ihrer Selbstständigkeit dem inneren Leben des Menschen entsprechen, in welchem bald Gedanke und Erkenntniß, bald Gefühl und Begehrung vorherrschen. Beide Künste aber fallen der Zeit zu und berühren sich in den gemeinsamen Formen des successiven Fortschreitens oder des Rhythmus, welcher durch Einheit im Mannichfaltigen und durch Ausdruck des Charakteristischen zum Schönen wird. Gleichartigen Gesetzen folgen Beide.

Die Frage, ob der Dichter dem Musiker den Stoff gewähre, oder dieser, jeder Unterordnung widerstrebend, sich frei erhalten müsse, sehen wir alsbald erledigt, wenn wir das Wesentliche im Auge behalten und von dem Dichter nicht mehr für den Componisten verlangen, noch

erwarten, als Anregung und Verdeutlichung der Gefühle. Das in der Musik ausgesprochene geistige Leben soll, auch nach Anregung von außen, immer ein ursprüngliches seyn, und eilt, einmal erregt und erwacht, dem Worte gestaltenden Geiste voraus, während auf der anderen Seite der Dichter Vieles schafft, was dem Musiker unbrauchbar und fremd bleibt. Dieser, an der Hand des Dichters seinen Weg verfolgend, hat die Wahl zwischen einem zweifachen Verfahren. Entweder nemlich führt er das, was im Gedichte durch Begriff und Wort zugleich dem Denken dargeboten wird, auf das zurück, was allein dem Gemüth anheimgehört, und dieses in sich gestaltend verleiht er den Worten Belebung; das Gedicht wird zum Gesang, das Wort lebendig; oder er entnimt dem Werke des Dichters jene Anregung als eine nur vermittelnde, um aus derselben ein freigeschaffenes Gebilde, welches zugleich als ein Gegenbild betrachtet werden kann, hervortreten zu lassen. So konnte Spohr ein Gedicht über des Lebens Entfaltung und dessen mannichfachen Inhalt auf seine Symphonie (Op. 86.) übertragen, ohne die Worte in Gesang umzuwandeln. So gelang es im Fortschritte der Kunstentwickelung, welche zu einer immer freieren Existenz im Tonleben führte und die Instrumentalmusik zur klaren und sicheren Selbständigkeit erhob, Werke zu schaffen, die man als Lieder ohne Worte bezeichnen durfte, und zu denen der Dichter herantreten sollte, um ihnen erkennbare Deutlichkeit zu verleihen. Warum auch sollte nicht vergönnt seyn das in geistiger Sphäre gestaltete Leben auf die Abstractionsformen der Sprache, das Besondere auf das Allgemeine überzutragen? Daß dieses nicht überall geschehen könne, und die Selbständigkeit der musikalischen Kunst nicht eine Beeinträchtigung zu fürchten habe, dafür wird durch die Grenzlinie, welche dem Verstand gezogen ist, gesorgt, wenn dagegen wol an vielen Compositionen unserer Tage, bei denen zu denken unmöglich wird, in dem Mangel der Bestimmtheit und Klarheit

sich die Flachheit des Gefühls und die Leere einer vermeinten Genialität kund gibt.

Hat einmal die Musik im Besitz inneren Reichthums ihre höhere Entwickelung begonnen, dann ergibt sich von selbst auch ihre größere unbedingtere Freiheit, und die Schwierigkeit, mit welcher der Dichter, an die Bedingungen der Sprache gebunden, nimmer aufhört zu kämpfen, tritt nicht hinderlich entgegen. Will der Dichter dem Musiker im gleichen Schritte folgen, so fügen seine Worte sich nicht allen den zarten Abstufungen, Wendungen und Uebergängen, in denen die Gefühle der Seele wechseln und wogen, und die Sprödigkeit des Materials überwindet auch die geschickteste Hand nicht, wie dagegen der Componist wohl Manches in dem Gedichte für das Gefühl leer und matt findet und vieles recht Verständige in der Sprachdarstellung überspringen muß. Besondere Arten der Dichtung eignen sich daher mehr oder weniger für die Verbindung mit Musik, je nachdem in ihnen das musikalische Element obwaltet. Lyrische Gedichte, welche nicht componirt werden können, sind entweder nicht ächte, sondern abstracte Producte des Verstandes und Witzes, oder es gebricht ihnen an klarer Entfaltung eines bestimmten Seelenzustandes.

Mit den in räumlichen Verhältnissen schaffenden mimischen und theatralischen Künsten tritt die Musik in Wechselverkehr meistens nur in Bezug auf das in Beiden waltende zeitliche und rhythmische Element. Die in der Zeit wechselnde Bewegung des Körpers geht von innerem Seelenleben aus, sey es in den Geweben des Tanzes oder in dem mimischen Spiel. Verbinden diese sich zum mimischen Tanz, so ergeben sie ein Kunstproduct, welches nicht allein den Rhythmus der Musik, wie der gemeine Tanz, für welchen ein tactschlagendes Instrument, ein Tambourin oder eine Pauke, schon hinreicht, sondern auch die Bedeutung der Melodie in sich schließt. Dann erscheinen mit dem Ausdruck innerer Begebenheiten in den Bewegungen des Körpers dramatische

Scenen und Darstellungen, welche mit Werken der bildenden Kunst verglichen werden können, wie schon von den Tänzen der Alten erzählt wird, und wir in der Oper die Anwendung finden.

Zweites Capitel.

Was ein Musikwerk zum Kunstwerk macht.

---

§. 1.

Die nächste Frage, welche im Verfolg der Betrachtung uns nun entgegentritt, fordert darüber Erklärung, wie Musik zur Kunst wird, oder was das Werk zum musikalischen Kunstwerk macht.

Im ersten Buche wurde die Musik, wie wir sie hier behandeln, auf die Sphäre des menschlichen Geistes zurückgeführt, und es ergab sich, daß der Mensch nicht allein das musikalische Kunstwerk, sondern die Musik überhaupt erfunden hat, diese ein Product des menschlichen Geistes im Gegensatz der Natur genannt werden muß. Wir stehen daher auf dem Gebiete menschlicher Geistesfreiheit, wo der Mensch nach seiner Weise, das ist, nach den ihm eingeborenen Gesetzen selbstmächtig wirkt und schafft, und so sein inneres Leben überträgt auf einen aus der Natur entnommenen Stoff. Die Bearbeitung dieses Stoffes, also hier der Klänge, hat nicht zur Bestimmung, daß derselbe einem außer ihm gelegenen Zwecke entspreche, wie der technische Arbeiter, der gemeinhin auch ein Künstler heißt, ein Material behandelt, damit es nützlich und zweckmäßig sey; vielmehr liegt der Beruf dieses Wirkens allein in der Verwirklichung der Schönheit, welche um ihrer selbst willen gefällt.

§. 2.

Halten wir diese Momente fest, so ergibt sich für das, wodurch das musikalische Werk, oder die Verbindung einzelner Töne in ein Ganzes zu einem Kunstwerk wird, ein Fünffaches.

1. Das Kunstwerk beurkundet freie geistige Schöpfung. Mag immerhin auf den Urheber eines Kunstwerks die äußere Natur ihren Einfluß üben, und er in den ihn umgebenden Verhältnissen Anregung und Richtung finden, so beruht die schaffende Kraft für ein wahres Kunstwerk immer nur in der freien Thatkraft des Geistes, die den Impuls ihrer Wirksamkeit in sich selbst trägt. Wir werden später sehen, in wie weit die Unwillkürlichkeit hierbei obwaltet, und wie der durch den Verstand bestimmte Wille nicht das Ganze bewirkt. Daher aber wird man auch bei manchen der vorhandenen Werke zweifeln können, ob sie, für äußere Zwecke bearbeitet, auch als Kunstwerke im strengen Sinne gelten. Ruht auf ihnen nicht der Stempel freier Schöpfungskraft, und sind sie entweder Producte absichtlicher Combination des Verstandes, oder mechanische Leistung einer auferlegten Forderung, so entbehren sie das wesentliche, ein Kunstwerk belebende Element, und fallen zurück in die Classe technischer Erzeugnisse. Am auffallendsten tritt dies bei der Reproduction eines Musikwerks oder bei der Aufführung und dem Vortrag hervor, wo nicht selten der musikalische Künstler vermißt wird und, fern von künstlerischer Würde, nur ein Musikant erscheint.

2. Das musikalische Werk wird zum Kunstwerk durch Schönheit. Damit erreicht es seine Bestimmung. In welchem Sinne und Umfange dies nun gesagt sey, dies nochmals zu erörtern, wäre unstatthaft, da die früheren Bücher sich mit Darlegung dieser der Kunst gestellten Anforderung beschäftigt haben; auch wird kaum nöthig, zu bemerken, die Schönheit beruhe nicht in dem verarbeiteten Stoffe, sondern in der demselben gegebenen Form. Angenehme Töne müssen zu schönen werden; in

ihnen muß das Geistige unmittelbar zur Anschauung kommen und so die Idee der Schönheit Erscheinung werden. Diese Idee ist nicht ein dem Werke blos Beigegebenes oder ihm von Außen zufällig Zugekommenes, sondern schließt das ganze Seyn des Kunstwerks in sich. Nicht stören kann hierbei die Lehre neuester Zeit, nach welcher auch die Häßlichkeit in und mit der Schönheit als deren Negation gültig seyn soll; denn nimmer kann das Häßliche als solches im Kunstwerke Raum finden, ohne es selbst zu einem unschönen zu machen, und mithin dessen Existenz aufzuheben. Wählt der Componist einzelne Formen, Sätze oder Fügungen, welche für sich genommen als unschön oder häßlich mißfallen, wie Weber in der Wolfschluchtscene und Ries in den Dissonanzen der Höllengeister, so verfolgt er das Charakteristische bis zur äußersten Grenze, über welche er aber hinaus zu schweifen vom Geschmack verhindert wird. Diese Grenze konnte nur eine falsche Genialität einiger Sonderlinge hinwegläugnen wollen, ohne unter Gebildeten Glauben zu finden. Schreitet die Kunst in der Auffassung des Charakteristischen bis zu dem Unschönen und Häßlichen vor, so muß sie auch dieses noch den Gesetzen des Schönen unterordnen.

3. Das Kunstwerk folgt den Gesetzen des Geistes und läßt diese in sich erkennen. Nun kann zwar auch das technische Werk der Hand nur dadurch zu Stande kommen, daß der Verstand es auf seinen Zweck bezieht, und in der Hervorbringung desselben streng an seine Gesetze gebunden wird. Auf einem höheren Standpuncte aber steht der für Schönheit thätige Künstler. Ist auch der Inhalt des musikalischen Kunstwerks das in der Gegenwart belebte und auf ein Ideales bezogene Gefühl, so werden in dessen Darstellung zugleich die edelsten Seelenkräfte bethätigt; Phantasie, Vernunft und Verstand wirken in einer harmonisch verbundenen Totalität, und geben nur unter den Gesetzen, die sich aus den Ideen des Geistes entwickeln, einer sinnlichen Erschei-

nung das Daseyn. Diese Ideen, welche nach den verschiedenen Beziehungen auf eine größere Zahl von Begriffen zurückgeführt werden können, so daß daraus eine Reihe von gesetzlichen Regeln erwächst, lassen sich im Allgemeinen in drei Grundgesetzen nachweisen, welche jedem Kunstwerke geschrieben sind. Diese sind das Gesetz der Einheit, durch welche das Werk ein in seinen Theilen wohlgeordnetes Ganzes einer größeren oder geringeren Mannichfaltigkeit ausmacht; das Gesetz der Anschaulichkeit, ohne welche das Schöne gar nicht besteht und überhaupt die ästhetische Gültigkeit erst möglich wird; das Gesetz der Wahrheit, unter welcher wir die Bedingung des geistign Lebens verstehen, und durch welche das Kunstwerk wirksam wird; wobei kaum zu bemerken ist, daß hier nicht eine theoretische oder logische Wahrheit verstanden wird. Erfüllt das musikalische Werk nicht diese Anforderungen, so hat es keinen Anspruch auf den Namen eines Kunstwerks; je mehr es denselben in verschiedenen Graden Genüge leistet, desto näher steht es der Vollendung. Es wird sich dies am deutlichsten uns erweisen, wenn wir ein vorhandenes wirkliches Kunstwerk aus der in ihm waltenden Gesetzlichkeit zu lösen versuchen. Zerstückle man ein probehaltiges Werk, wie wir in unserer Zeit solche Verderbungen in sogenannten Potpouri besitzen, benehme man ihm durch Ueberladung oder Vermengung der wohlgeordneten Theile die Anschaulichkeit, wie oft vortragende Virtuosen solchen Frevel begehen, tödte man das in dem Kunstwerk eingeborene Leben, wie die geistlose Nachahmung, die nur Nachäffung heißen sollte, nur zu häufig sich erkühnt, so zerfällt der schöne Bau in Trümmer, und was an seiner Stelle übrig bleibt, kann nicht Kunstwerk genannt werden. Wir wollen nicht über die große Zahl der Producte seufzen, denen kaum der Name musikalischer Machwerke ertheilt werden kann; Vieles ist doch auch vorhanden, was sich jener Vollendung nähert, in welcher die eigentlichen Meisterwerke der Kunst, über

den Wechsel des Zeitgeschmacks erhoben, die Weihe des Priesters beurkunden, und gleichsam außer aller Zeit stehend, ewige Denkmäler des Geistes verbleiben. Nach jenen Gesetzen arbeiteten Händel, Mozart, Beethoven unsterbliche Werke, von denen auch Göthe im Tasso sagt: ich weiß es, sie sind ewig; denn sie sind.

4. Sind dies die unabweislichen Bedingungen und Requisite, so folgt daraus von selbst, das Kunstwerk bestehe nur als ein Organismus, unter welchem Namen wir die gegenseitige Einstimmung der Theile zum Ganzen und des Ganzen zu jedem besonderen Theile verstehen. Man hat in einer neueren Kunstsprache das Kunstwerk einen Mikrokosmus (eine kleine Welt) genannt; es ist dies aber auch wirklich; denn es besteht vollständig in sich und durch sich, nicht als ein Fragment aus einem großen Ganzen, sondern abgeschlossen und selbständig, wie wir, vor einer schönen Landschaft stehend, das Zertheilte sammeln und als ein abgerundetes Kunstwerk anschauen, indem wir durch die hohle Hand dem Bilde einen Rahmen, und damit Abschluß und Vollständigkeit zutheilen. Wesentlich sind im Kunstwerk alle Theile, und nur ein unverzeihlicher Irrthum konnte das Rhythmische als etwas Zufälliges erachten.

5. Endlich aber existirt ein musikalisches Werk seiner subjectivischen Natur nach nur als Product eines individuellen Geistes, und entspricht einem bestimmten inneren Zustande oder einer, wenn auch in Wechsel begriffenen Stimmung des Gemüthslebens. Der Künstler hat in dem oft schnell und plötzlich umgestalteten Wogen der Gefühle und Neigungen die bedeutsamen Momente festzuhalten und in ihnen ein Bild seines oder des angeeigneten Lebens zu entwerfen. Diese individuelle Eigenthümlichkeit läßt keine beengende Verschränkung fürchten, wenn der Künstler sich zu dem Allgemeinen und Idealen zu erheben vermag und nicht aus der Verbindung mit dem Naturleben heraustritt. Sein Werk wird zu einem Spiegel der Welt, nicht der begriffreichen und

erkennbaren, aber der von Ideen belebten, und vereint in sich Allgemeines und Besonderes. Beachtet der Componist dies nicht, so läuft er Gefahr in einem zufälligen und leeren Spiele mit Tönen sich zu verlieren, und das Loos seiner Producte ist Vergänglichkeit, die kaum in eine nächste Zeit hinüberreicht; denn nur da, wo inneres Seelenleben offenbar wird und das allgemein Menschliche sich rein in concreter Form ausprägt, gewinnt das, was geschaffen wird, einen über allen Wechsel des Zeitgeschmacks und der Mode erhabenen Bestand.

§. 3.

Hieran können wir in Bezug auf das im ersten Buche Erörterte die Frage schließen, womit die Existenz eines Kunstwerks eigentlich anhebe, oder womit das Musikstück in die Reihe geistig beseelter und freier Producte trete. Dies nemlich ist die Anschaulichkeit, oder jene erste Voraussetzung, mit welcher überhaupt eine schöne Darstellung beginnt. Schon dann, wenn ein Werk, auch ohne tiefere Bedeutsamkeit, in wohl geordneten Formen klar und anschaulich dem Geiste zuspricht, kann es in gewissem Grade gefallen und befriedigen. Auch das Einfachste trägt da einen Werth in sich, und wir erfreuen uns einer noch nicht entwickelten oder nur angedeuteten Schönheit, wie, abgesehen vom charakteristischen Ausdrucke, ein einfaches Volkslied, welches seinen geringen Inhalt in anschaulicher Form ausprägt, einem Kunstwerk zur Seite gestellt werden kann. Dies aber muß uns Vorsicht bei der Beurtheilung vorhandener Werke zur Pflicht machen, damit wir nicht gänzlich verachten, was seinen bedingten Werth mit gültigem Recht behauptet. Mit absprechender Verwerfung nach engherzigen Principien wird nirgends die Wahrheit erreicht, und wenn wir neulich erst lasen, Componisten, wie Schicht, Andreas Romberg, Rossini, Auber seyen eines tieferen geistigen Inhalts der Musik sich gar nicht bewußt gewesen, so ist dies nur ein Beweis von einer

Hochfahrenden Ungründlichkeit. Auch jene Künstler finden ihre, obgleich untergeordnete oder in specieller Beziehung gültige Stelle, wie neben Sophokles und Shakespeare auch Euripides und Addison als dramatische Dichter gewürdigt werden müssen. Wie hoch auch in der Musik die Bedeutsamkeit, und zwar nicht diejenige, welche der Verstand erheischt, sondern die aus dem von Ideen durchdrungenen Gemüth stammende gestellt werde, kann doch den Werken, in welchen nur ein freies Tonspiel einer lebendigen Phantasie, aber in anschaulich reinen Formen minder bedeutsame Regungen des Gemüths ausspricht, nicht der ästhetische Werth abgesprochen werden. Namen der Urheber dürfen da nicht täuschen. Gleichwie ein wohlgelungenes Lied, wie Naturdichter oft sie liefern, noch nicht einen Dichter im vollen Sinne erweiset, aber auch eines gefeierten Namens nicht unwürdig seyn würde, so hat die ästhetische Würdigung auch an Werken von Pleyl, Hiller, Gyrowetz und ähnlichen die strengste Gerechtigkeit zu üben, und eine Aufreihung anzuerkennen, in welcher Künstler, deren einzelne Tugenden unverkennbar vorliegen, wenn sie ihre Kräfte nicht auf leere Fertigkeiten verwendeten und nicht dem Ungeschmack dienten, auch auf einer tieferen Stufe noch ebenbürtig erscheinen. Von den einfachen Anfängen einer aufblühenden Schönheit steht das vollendete ausgeschmückte Kunstwerk weit genug entfernt, um den geringeren Bestrebungen Raum zu gönnen; doch ist schon das lebendige Ergreifen eines einzigen Grundelements als Mitwirkung zur Entwickelung des großen Ganzen zu beachten, in welchem die Kunst sich aus Anlagen zur vollen Blüthe entfaltet. Als Lucas Giordano, sein ursprüngliches Talent nicht genug pflegend, in unbedachtsamer Eile endlich Scheingestalten, ohne höhere Anforderungen zu befriedigen, auf die Leinwand warf, beim Mangel eines bedeutsamen Inhalts und sorgsamer Ausführung nur durch Farbe und für Anschaulichkeit wirkte,

hörte er doch nicht auf, ein Künstler zu seyn, welchen die Kritik zwar tiefer stellen, aber nicht verwerfen konnte.

Drittes Capitel.

Das Verhältniß der musikalischen Kunst zur Natur und die Idealisirung.

§. 1.

Seitdem Aristoteles der Kunstlehre den Begriff der Naturnachahmung zum Grunde legte, und daraus sich das Gesetz, nach welchem die Kunst die Natur nachahmen solle, ergab, beschäftigte die genauere Bestimmung jenes Grundbegriffs alle ästhetischen Forscher. Was für die bildende Kunst leicht anerkannt und dort in einer unmittelbar an den Künstler gerichteten Forderung ausgesprochen wurde, daß derselbe, wie Göthe sagte, sich an die Natur halte, sie nachbilde, Etwas schaffe, was den Erscheinungen der Natur ähnlich sey, dies war, sollte das Princip bestehen, auf alle anderen Künste überzutragen. Die Einschränkung, als habe man unter Natur nur die schöne Natur oder das Schöne in der Natur zu verstehen, änderte den Standpunct nicht, da ja immer die Nachahmung nur eine Uebertragung verblieb. Nur bei der Musik kam man in Verlegenheit, denn in der Natur waren die Vorbilder nicht aufzufinden, und die Beobachtung lehrte, daß kein Vogel in menschlicher Weise rein und mit Freiheit singt. Statt nachweisen zu können, wie auch die Musik „eine wirkliche Nachbildung einer bereits vorhandenen Welt" sey, mußte man dagegen eingestehen, es schwinde die Schönheit in der Musik mit der Bestrebung einer Nachahmung der Natur. Das Unsichere dieser ganzen Betrachtung aber be-

ruht in der Unbestimmtheit des Begriffs der Nachahmung, welche doch nicht allein auf sichtbare Gegenstände beschränkt werden kann und nicht in einem unfreien Nachmachen besteht. Wir fragen daher billig zuerst: was ist das nachgeahmte Bild der Natur? Ist es nicht hindurchgegangen durch die Seele des Künstlers und nicht mehr, als was es in der Auffassung des Sinnes war? oder ist's nicht vielmehr ein Product des freien Geistes? Wie wäre auch sonst möglich, daß Gegenstände, die in der Natur nicht Schönheit zeigen, im Bilde der Kunst als vergeistigte gefallen? Das, was in den anschaulichen Gestalten der Plastik und Malerei, in den Gebilden der Dichtkunst erscheinen soll, ist Wahrheit der Natur, und es soll der Künstler das Gesetz der Natur, welchem alles Daseyn untergeordnet ist und das mithin auch das Kunstwerk durchdringt, handhaben; er soll die eine jede Naturerscheinung beseelende Idee nie verkennen, noch verlassen. Diese Naturwahrheit kann auch der Musik nicht fremd seyn, nur daß sie sich nicht in Dingen der für Augen schaubaren Außenwelt nachweisen läßt. Wie nemlich in äußeren räumlichen Verhältnissen, so erscheint sie auch im inneren zeitlichen Leben des Geistes; auch da gibt es (wenn erlaubt ist, diese Ausdrücke vom Raum überzutragen) natürliche Gestalten des Gefühls, Situationen, Begebenheiten nach Naturgesetzen geordnet und gefügt, welche in freier geistiger Form zu schönen werden. Auch die schöne Seele macht eine Erscheinung des Lebens, nemlich des inneren in der Zeit, aus. Daher ist dem musikalischen Künstler nicht minder eine nachzubildende Natur verliehen, die er klar durchschauen und, wenn seine Individualität, die doch stets eine beschränkte bleibt, nicht ausreicht, aus Anderen entlehnen und zur Aneignung in sich übertragen soll, um sie dann aus sich zur Darstellung zu bringen. Alle Unnatur verwirft das Urtheil der Gebildeten auch in musikalischen Werken, wie in denen der Plastik und Malerei. Haben nun diese Künste zur Aufgabe, Ge-

stalten der Wirklichkeit hervorzubringen und dem Schönen in der Natur nachzugehen, so werden sie doch immer nur Todtes und daher Unschönes darstellen, so lange der Künstler sich nicht des geistigen Lebens in der Natur bemächtigt hat, und wenn er nicht, statt eine leere abgezogene Form zu geben, aus seinem Innern den in der Natur erfaßten Geist, oder die lebendige Idee ihres Wesens auf seine Gebilde überträgt. Mithin macht auch da die Erfassung eines inneren, durch die Erscheinung hindurchleuchtenden Wesens die Voraussetzung aus. Der musikalische Künstler dagegen, auf die Welt des zeitlichen Daseyns hingewiesen, hat das Schöne in dem, was die Seele, die darum auch eine schöne heißt, lebt und wirkt, zu erfassen, und in seine nachbildende Darstellung das aufzunehmen, was wir die belebende Idee nennen, indem er sowohl die Bedingungen der individuellen Gemüthszustände und Gefühle beachtet, als auch nach den psychischen Gesetzen dem Individuellen eine allgemeine Bedeutsamkeit verleiht, durch welche es als rein menschlich um so sicherer von dem Hörer aufgenommen werden kann.

§. 2.

Zu wenig wird der Fehler erkannt, mit welchem viele Tonkünstler das auch ihnen anheimfallende Studium der Natur vernachlässigen, als sey die Gemüthswelt nicht auch eine natürliche. Wenn wir vor manchem Gemälde, dessen Unwahrheit uns verletzt, ausrufen: so erscheint, in dieser Thätigkeit, in dieser Lage der Mensch nimmermehr, hier ist nicht Natur zu schauen, oder in einem Drama vor Allem nach natürlicher Wahrheit der Situation oder des Charakters fragen, sollen wir nicht auch mit eben so gültigem Urtheile bei Musikwerken entgegnen: also fühlt kein Mensch? Hätten wir den Aussprüchen unserer neuesten Philosophie allein Folge zu leisten, würden wir, nach deren Anforderung an eine abstracte Schönheit und eine abstracte Musik, Werke

erhalten, welche ungenießbar blieben, weil sie unnatürlich und unwahr wären. Oft scheint es, als verfolgen unsere Künstler wirklich diese Bahn; und warlich Keiner ist vor solchem Irrthum sicher, durch den er sich in Abstractionen verliert, die in der Wirklichkeit zu keiner Geltung gelangen. Daß Beethoven in seiner neunten Symphonie (Op. 125) und in dem Quatuor in Cis-moll (Op. 131) Manches aufstellte, was entweder als unerfaßlich oder als ungefällig verworfen wird, schreibt man gewöhnlich nur dem Erlöschen seines Gehörsinns zu, allein möge immerhin die mangelnde Beziehung auf die Hörbarkeit ihn auch verhindert haben überall anschaulich darzustellen, so lag der Hauptgrund in einer Gefühlsabstraction, die sich in das Gebiet einer bloßen Möglichkeit und über die Grenzen nicht allein des Hörbaren, sondern auch der menschlichen Gefühlsweise hinaus verlor, was damals eintreten konnte, als Erfahrungen ihn in sich selbst zurückgescheucht hatten, und er vom Leben entfernt mit der Wirklichkeit in Zwiespalt gerathen war. Nicht mit Unrecht hat man sie Producte einer durch speculatives Studium gewaltsam erregten Phantasie genannt.

Die Hinweisung, welche zur Natur zurückführt, enthält zugleich eine nicht unwichtige Lehre für die Bildung des Musikkünstlers, daß derselbe Mühe daran setzen müsse, mit dem Leben, dem innersten und tiefsten, vertraut zu werden, das, was die Seele des Menschen erleidet und durchkämpft, was sie ersehnt und begehrt, was sie erhebt und beseligt, klar zu erfassen, anzueignen und in sich zu beleben. Wie sollte er auch darstellen können, was nicht in ihm läge? Das vielgestaltige Leben ist auch ihm die Schatzkammer reichen Stoffs, und was die Werke anderer Künste, der Poesie und Malerei, darbieten, soll auch sein Inneres bereichern und bekräftigen.

§. 3.

Ergibt sich aus dieser Betrachtung das Verhältniß,

in welchem die Musik als Kunst zur Natur steht, so darf dies nicht zu der Folgerung führen, als habe der Musiker zur vorzüglichsten Aufgabe, einzelne bestimmte Gemüthslagen und Lebensmomente aufzusuchen, in der Reflexion zu erfassen, und wo möglich in Töne umzusetzen. Die Andeutungen des ersten Buchs haben schon dargethan, in welchem Irrthum diejenigen sich befinden, die hier allein Reflexion zum Grunde legen und nur nach Bedeutung für den Verstand fragen, oder darauf hinarbeiten, daß der Hörer zugleich auch ein Bestimmtes denke. So lange der musikalische Künstler nur in Darstellung seiner eigenen ursprünglichen Gefühle verweilt, hat er dem sich von Moment zu Moment entwickelnden Gange seines inneren Lebens zu folgen, wie ein Dichter in lyrischen Gesängen die nicht immer nach logischen Gesetzen geordnete Folge seiner Gefühle in Bildern der Phantasie darstellt; wo er dagegen die Begebnisse eines fremden Gemüths im Gesang ausspricht, wie namentlich in dem dramatischen, da darf die Darstellung nicht von Combinationen des Verstandes ausgehen, sondern soll das Leben durch Zeichen des Lebens schildern und auch hier der Entwickelung der empfindenden Natur folgen. In aller musikalischen Auffassung der Charaktere verbleibt zwar ein Allgemeines zu behandeln, dies aber wird nicht durch den Verstand gegeben, und wir würden viel reicher an wahrhaft musikalischen Kunstwerken seyn, wenn die Künstler, statt sich an die Natur zu halten, nicht von Reflexionen geleitet würden, denen der nachfühlende Hörer nicht folgen kann.

§. 4.

Die Frage, wie sich's mit Nachahmung der Naturlaute der uns vernehmbaren äußeren Gegenstände verhalte, erledigt sich durch die Grenzbestimmung der musikalischen Kunst. Man hat hierbei festzuhalten, wie weit die künstlerische Nachahmung in unmittelbarer Uebertragung der Außenwelt gehen kann. Ein Anderes z. B.

wäre es die Töne des Vogelgesangs, des Kukuks, der Wachtel als charakteristische Laute in die Musik aufnehmen, ein Anderes den Waldgesang objectiv, doch musikalisch bezeichnen. Doch wir behandeln diesen Gegenstand schicklicher da, wo von der Tonmalerei die Rede seyn wird. Hier sey nur bemerkt, daß die musikalische Kunst, wenn sie Naturlaute nachbildend zu sich zieht, nicht sowohl auf das Schöne in der Natur, als vielmehr auf das blos Wirkliche gerichtet ist, und die Nachahmung der murmelnden Quelle bei Händel oder des Wachtelschlags bei Beethoven weder an sich als schön gelten kann, noch auch nach einer Wahl, mit welcher der Landschaftsmaler zu Werke geht, gewonnen worden ist.

§. 5.

Von einer anderen Seite sehen wir als höchstes Gesetz der Kunst die Idealisirung benannt. Dadurch wird unsere Betrachtung auf das zurückgeführt, was im ersten Theile vom Idealschönen gesagt worden ist. Idealisirung kann weder eine bloße Verschönerung des Natürlichen, noch eine Lossagung von der Natur seyn, wodurch nur die Wahrheit geschmälert oder aufgehoben werden würde. Auch in den Dingen der Natur liegt eine Idee geborgen, welche die Kräfte des Lebens vollständig auszuprägen streben, der Geist aber als das Unbedingte im Bedingten erfaßt. Auf das Unbedingte aber, welches man mit den Namen des Göttlichen, des Geistigen, des Höheren oder sonst anders bezeichnen kann, ist die Kunst hingewiesen, und sie hat dies Wesen, welches in der Wirklichkeit nicht festgehalten und rein, sondern im Wechsel der Bedingungen und im Verfolg individueller Zwecke oft verändert und getrübt erscheint, als Grundtypus der Schönheit zu ergreifen und zur Darstellung zu bringen. Unmittelbar aus dem Geiste tritt das Ideale hervor, ohne daß das aufgestellte Werk aufhört, wahre Natur zu seyn; ja seine Formen sind nicht

aufgedrungene oder willkührlich verliehene, sondern gehören dem Wesen selbst zu. So gewinnt das Individuelle durch seinen Antheil am Unbedingten allgemeine Bedeutsamkeit, das Besondere wird zum Urbilde einer Gattung, das Unwesentliche ist getilgt, das Gemeine verbannt, und so eine Darstellung gewonnen, welche über die Erfahrung hinausreicht. Eine ideale Schönheit und ein idealisirtes Kunstwerk übertrifft nicht geradehin die Natur, und manchem Bild von Raphael wird ein eben so schönes und vielleicht ein noch schöneres im Leben zur Seite gestellt werden können, doch immer nur in dem vorüberschwebenden Moment, gleichsam im Silberblick der Schönheit, welchen der Künstler festhält und in sein Werk aufnimt. Es eint sich in dem Kunstwerke ursprünglich das Endliche der Natürlichkeit mit dem Unendlichen des Geistes zu einem Wesen, und wir erkennen ein Gesetz an, nach welchem der Bildner über die Natur sich erheben soll, ohne sich von ihr zu entfernen. Selbst der Porträtmaler und der Landschafter folgen ihm und idealisiren, indem jener das Wesen des Individuums, das sich im Leben nicht für immer vollständig und rein ausprägt, als festgehaltenen Typus, gleichsam die Seele des Daseyns, darstellt, dieser durch Auswahl der Gegenstände und des Gesichtspuncts Stoff für Darstellung einer Idee gewinnt und so die ideale Wahrheit erreicht. So schrieb Raphael über seine Galathee: io mi servo di cerda idea, che mi viene alla mente.

Wenden wir dieses auf die Musik an, so haben wir Naturgefühle von Idealgefühlen in dem Sinne zu unterscheiden, als jene ein in der Wirklichkeit Abgeschlossenes, diese ein Ideales, nur im Geiste durch höhere Beziehung Gegebenes umfassen, jene unter Einflüssen von Außen, diese im innersten Seelenleben bestehen. Gebricht auch jenen nicht das geistige Element, so bleibt doch das, was wir im Leben durch Freude und Schmerz, Verlangen und Genießen hindurchschreitend fühlen, immer den Bedingungen unterworfen, welche alles Indivi-

duelle und Zeitliche binden. Doch auch zu dem Unbedingten vermag der Mensch sich zu erheben, und das Göttliche, Heilige, Ewige, wenn nicht erkennend durch Begriffe zu fassen, aber unmittelbar und ohne Täuschung sich dessen im Gefühle bewußt zu werden. Diese Gefühle fallen der Begeisterung zu. So auch hat der musikalische Künstler sich über die enge bedingte Wirklichkeit zu erheben, seine Gefühle, obschon auf dem Boden der Wirklichkeit gewonnen, durch die Beziehung auf ein Unendliches gleichsam von den irdischen Schlacken gereinigt, als Abbilder eines rein Geistigen darzustellen. Auch seine Kunst soll eine ideale Schöpfung seyn, in welcher selbst das sinnliche Verlangen und die Leidenschaft als von einem höheren Wesen durchdrungen erscheint. Möchte man hierbei entgegnen, zwischen idealen Gefühlen und idealer Darstellung habe noch ein Unterschied statt, so kann nicht verkannt werden, daß auf dem Gebiete der Musik, wenn nur nicht die Fähigkeit der Aussprache mangelt, Beide in Eins fallen. Der Componist, das Gesetz erfüllend, steht höher, als die Wirklichkeit. In seinem Innern ruht eine Welt voll idealer Bedeutung und doch Natur, nemlich Vorbild des Wirklichen. Was ihn erfüllt, macht nicht eine bloße Steigerung des Grades in der Erregung aus, mit welcher das Leidenschaftliche in seiner Kraftfülle vorausstünde, sondern die Unbedingtheit und Reinheit des geistigen Lebens. Da findet auch in den Formen der Endlichkeit, also in Tonfolge und Harmonieen und Rhythmus ein Unendliches Raum und die zu Bildern der Phantasie gestalteten Ideen werden Tonbilder.

Um das Gesagte in den Leistungen der Kunst nachzuweisen, vergleiche man Beethovens Werke mit denen von Romberg, Dussek und Anderen, und nicht allein dessen Symphonieen und Clavierſonaten, sondern auch die Lieder, die nach und vor ihm Andere componirt haben, z. B. Adelaide, die sechs Lieder von Gellert. Spricht nicht in ihnen, was allerdings Laute des wirk-

lichen Lebens sind, aber beseelt von einem nicht endlichen Geiste, der uns zu Ahndungen erhebt, die wol ein menschliches Herz zu fassen, aber nicht als seinen bleibenden Besitz zu behaupten vermag, die über die enge Gegenwart uns erhebend in eine Freiheit versetzen, der wir den Namen des höchsten Erdenglücks zuschreiben, während wir bei den Anderen nur durch eine anmuthige oder gehaltvolle Wirklichkeit befriedigt werden?

§. 6.

Ob die Kunst stets zu idealisiren sich bemühen müsse, ward darum zur Streitfrage, weil man in der Erfahrung nicht nachweisen konnte, jedes als schön angesprochene Werk sey auch ein ideales. Eine genaue Beachtung der Elemente des Schönen verhilft zur Beseitigung der Zweifel. In allem Schönen nemlich wirkt ein ideales Element mehr oder weniger hervortretend, das Ziel der Kunst aber ist geistige Vollendung, so daß dem Künstler überall die Aufgabe gestellt ist, nach dieser Höhe zu streben und sie durch Begeisterung zu erreichen. Mag in einzelnen Werken oft nur ein leiser Anhauch der Idealität wirken, oder das Charakteristische vorwalten, nimmer soll dem musikalischen Kunstwerk die höhere geistige Weihe des Gefühls mangeln. Wenn nun der Poesie die weiteste Sphäre für die Idealisirung verliehen ist, kommt der Musik ein Vortheil in der Unmittelbarkeit der Darstellung zu, indem sie weder der Begriffe und Worte, noch der körperlichen Gestalt bedarf, sondern im freiesten Aufschwung ein Unendliches erreicht. So haben in dem Glauben an ein nicht mit Namen Erreichbares die Meister ihre unvergänglichen Werke geschaffen und mit möglichster Sicherheit das wirklich ausgesprochen, was ihnen gleichsam ein höherer Geist eingab. Wie dies möglich wird, kann keine Theorie lehren; sie hat es nur mit der äußeren Behandlung des Stoffs zu thun. In seinem Innern findet der Künstler die Ideale vor, und man kann von denselben sagen, er

habe sie geschaffen, und auch, er habe sie nicht geschaffen.

§. 7.

Obgleich die Idealisirung dem Wesen nach immer sich gleich bleibt, so verändert doch der Standpunct, auf welchem sowohl die Menschheit in ihrer Entwickelung, als auch die Kunst in ihrer Ausbildung und der Künstler in seiner Individualität steht, die Art des vorschwebenden Ideals, und dessen Reinheit und Gediegenheit läßt bei dem Einzelnen eine Unterscheidung zu. Schon Kinder und Menschen auf niedriger Stufe schaffen Phantasiebilder, die unläugbar auch für Producte des Geistes gelten müssen, doch noch nicht auf den Namen der Ideale Anspruch machen. Es muß nemlich für die Möglichkeit einer idealen Darstellung in dem Künstler ein Zusammenwirken geordneter und gebildeter Kräfte vorausgesetzt werden, und diese Bildung gewinnt Jeder nur auf dem durch Zeit und Nationalität angewiesenen Standpuncte. Dies verändert aber die vorschwebenden Ideale selbst und läßt einen relativ höchsten Zielpunct feststellen. So müssen wir für die bildende Kunst ein Ideal des Alterthums (antikes Ideal), für die Poesie ein romantisches Ideal als eigenthümlich anerkennen. Welchen Einfluß eine solche Verschiedenheit auf die Gestaltung dessen, was wir Stil nennen, hat, wird in der Folge zu betrachten seyn. Hier sollte nur die allgemeingültige Anforderung an Idealisirung bei aller Verschiedenheit der vorschwebenden Ideale in Erwähnung kommen. Auch dem musikalischen Künstler wird ein solcher Höhepunct angewiesen, welchem er in seinem Volke und in seiner Zeit zustrebt, und dasjenige Alles, was die Gemüther bewegt, die Geister bethätigt, in der unmittelbaren Aussprache durch Töne zur Anschauung zu bringen berufen ist. Das Verhältniß, nach dem die Werke einer früheren Zeit und die der Gegenwart beurtheilt werden müssen, ist hierbei ein verschiedenes, die Aufgabe aber immer die-

selbe. Strebe, so lautet diese, nach dem Höchsten, und verleihe deinem Werke die Beseelung, welche aus der unsichtbaren Tiefe des von Ahndungen eines Göttlichen und Heiligen erfüllten Gemüths stammt, und entnim deinen Gefühlen die irdische Fessel dadurch, daß auf dem Standpuncte deiner Zeit ein über alle Zeit Erhabenes und Unvergängliches in sie eintritt und sie verklärt.

§. 8.

Doch auch bei dieser Betrachtung des Höhepuncts in der Kunst werden wir wieder zurück auf die Wirklichkeit gewiesen, die ihre durchgreifende Gültigkeit nicht desto weniger behauptet. Wie in jeglicher Kunst geht in der Musik das Kunstwerk zwar unmittelbar aus der Werkstatt des Geistes hervor; und doch kann diese Schöpfung, deren Inhalt ein Ideales ausmacht, nur in einem äußerlichen und sinnlich erkennbaren Stoff zu Stande gebracht werden. Verlangt wird eine Bearbeitung des Stoffes, welche der Technik anheimfällt, und ohne welche die Kunst nicht besteht. Und so ergibt sich die Nothwendigkeit, von dem inneren Stoffe der Kunstdarstellung den äußeren zu unterscheiden, damit wir auf die Bedingungen eingehen können, unter welchen das musikalisch Schöne zur Erscheinung gelangt. Gilt uns nemlich als höchstes Gesetz die Idealisirung, so reiht sich von anderer Seite daran das Gesetz der Realität, nach welchem das, was im Innern des Künstlers lebt und über die Wirklichkeit hinausreicht, sich niederneigen muß zur Welt der Erscheinungen und gleichsam einkehren in einen Körper. Der Tonkünstler richtet mit aller Begeisterung und der Fülle und Belebtheit seiner Phantasie oder mit dem kühnsten Aufflug in das Gebiet der Ideale kein Kunstwerk her, wenn er nicht zugleich vermögend ist, seinen inneren Anschauungen ein äußeres Daseyn und Consistenz des Lebens zu verleihen. Die Masse, die er zu verarbeiten hat, entnimt er dem Reiche der Töne und dem fast unermeßlichen Reichthume der darin sich entwickeln-

den Combinationen; er hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche nur die Fertigkeit des Talents besiegt, der oberflächliche Arbeiter nicht ahndet. Ward von ihm zuerst gefordert, daß er naturgemäß fühle, so verlangen wir auch, daß er naturgemäß gestalte.

§. 9.

Zwei Abwege bieten sich hier dar. Auf ihnen sehen wir oft die mit guten Anlagen ausgerüsteten Künstler das vorgesteckte Ziel verfehlen. Den Einen betreten diejenigen, welche das Ideale für das allein Wesentliche halten, und auf die Forderungen, welche der zu behandelnde äußere Stoff an sie richtet, nicht achten. Daraus gehen dann Werke hervor, welche in ihrer Incorrectheit beleidigen, oder durch den Mangel der Faßlichkeit unbrauchbar sind, oder auch als luftige und leere Gestalten hinflattern, ohne den festen Boden zu berühren. Dieser Art Musik haben wir in unseren Tagen bei falscher und affectirter Genialität nur zu oft ertragen müssen. Der andere Abweg läßt das Technische für das allein Wesentliche erachten, und die Genauigkeit der Ausführung mit einer Strenge handhaben, welche den Geist verschränkt und tödtet. Auf ihm wandelten manche Künstler der älteren Zeit, die Alles durch den Verstand ausrichten zu können meinten und in der gesetzmäßigen Handhabung des Contrapuncts die volle Aufgabe der Kunst zu lösen suchten. Man hielt sich in der Theorie an das vermeintlich allein Lehrbare, und gewann nach derselben mechanische Producte, die weder zum Herzen sprachen, noch in das Gebiet menschlicher Ideen hinüberreichten. Doch ist nur das ein wahrhaftes Kunstwerk, in welchem der Stoff geistvoll behandelt und der geistige Inhalt dagegen in anschaulichen und schönen Formen, also mit Bezwingung der aus dem todten Stoffe entgegentretenden Schwierigkeiten, ausgeprägt erscheint. Nur falsche Abstractionen waren der Grund der Verirrung auf beiden Seiten. Dies beweisen die Urheber

vorzüglicher Werke, welche unbefangen der Leitung des Genius folgten, und das, was das innere Leben und und die reine Begeisterung gewährte, nicht durch dazwischengestellte Begriffe verkümmerten, oder durch Feststellung einseitig hervorgehobener Zwecke der Sinnenergötzung oder einer Bethätigung des Verstandes vom Hauptziele ablenkten.

Viertes Capitel.

Von dem Inhalte des musikalischen Kunstwerks.

§. 1.

Nach den bisherigen Erörterungen möchte die Frage nach dem Zwecke des musikalischen Kunstwerks eine überflüssige zu seyn scheinen. Dennoch bleibt das, was aus dem Früheren sich ergibt, sicher zu stellen. Es ist das Kunstwerk sich selbst Zweck; es will und soll überall nur schön seyn, wie schon Platon sagt: die musikalischen Künste sollen ihr Ziel und ihre Vollendung in der Liebe zum Schönen suchen. Wir haben nemlich unverrückt im Auge zu erhalten, daß das Kunstwerk die Idee der Schönheit verwirklicht, wie verschieden und mannichfaltig auch die Art der Darstellung sey. Schließt nun die Schönheit jene Elemente des Formalen, Charakteristischen und Idealen in sich, und treten durch die Beziehung auf Natur und Geist jene Modificationen ein, welche das zweite Buch verzeichnet, so hat mithin das Kunstwerk für die Erfüllung seines Zweckes freie Form, gediegenen Inhalt und ideale Beseelung zu vereinigen, und kann jenen Beziehungen nicht entnommen werden, so daß wir das Anmuthige, die Grazie, das Große, das

Erhabene und wie sonst die Erscheinungsweisen heißen mögen, nicht von dem Schönen trennen, also auch nicht vom Begriffe des Kunstwerks entfernt erachten dürfen. Man hat neuerdings freilich, namentlich in Bezug auf Musik gelehrt, es beruhe beim Schönen Alles in der Form, und was dabei noch besonders auf das Gemüth wirke, wie das Anmuthige, das Erhabene, das Furchtbare, müsse gesondert und aus dem Musikstücke, wie aus dem Gemälde, der lebenvolle Ausdruck hinweggedacht werden, damit das ästhetische Urtheil die reine Form behandeln könne. Der Grund eines solchen Irrthums liegt in der Verkennung des Wesens der Schönheit, in welcher das Charakteristische keineswegs ein Anhängsel ausmacht. Mag aber auch die Beurtheilung zu scheiden suchen, was die Schönheit in sich aufgenommen hat, und so das Rührende, das Komische, das Sentimentale nicht berücksichtigen, um nur das rein Formale zu erfassen, so wird die Wirkung des Kunstwerks, von welcher doch Alles abhängt, nicht mit dieser Trennung einstimmen, und wenn die Auffassung der Form dem Vermögen sinnlicher Vorstellungen anheimfällt, ist das Freie immer Sache des Gefühls. Die Charaktere lassen sich im Drama nicht von den Handlungen, die Bedeutsamkeit und der Ausdruck nicht in der Musik von den Tonformen trennen; in und mit ihnen sind sie schön. Wo freilich der Künstler auf ein Anderes hinarbeitet, und Rührung, Furcht, Erschütterung oder andere Bewegungen des Gemüths bezweckt, verfährt er nicht ästhetisch, sondern psychologisch; ein solcher untergeordneter Zweck aber darf wenigstens nicht vorherrschen. Man kann hiernach sehr leicht entscheiden, was Wahres in Sätzen liegt, womit man Form und Stoff schroff einander gegenüberstellt, wie Wendt in seiner letzten Schrift schrieb: bei Haydn herrsche die Form über den Stoff, bei Beethoven der Stoff über die Form. Was, fragen wir, heißt da Stoff, und wie ist hierbei die Aufgabe des Kunstwerks gedacht? Wie kann die Form, in wel-

cher sich ein Inhalt entäußert, über diesen Inhalt herrschen?

§. 2.

Anders lauten dagegen die Lehren unserer Zeit, wie sie Nägeli aufstellte. Die Gesetze, sagt dieser, nach welchen das Kunstwerk einen bestimmten Charakter haben soll, und die Annahme, daß die Bestimmtheit das Gepräge einer ächten Kunst sey, die sich bewährt, wenn sie sich dem Gemüth einprägt, und daß je tiefer sie in's Gemüth eindringe, sie auch desto mehr ihren Zweck erreiche, diese theoretischen Sätze seyen in Beziehung auf die bildende Kunst durchaus wahr, hingegen auf die Tonkunst angewandt, durchaus falsch; die Tonkunst nemlich habe in diesem Sinne gar keinen Charakter, ihr Wesen sey Spiel, und Alles, was zufällig im Gemüthe hafte, spiele sie hinweg, und, selbst ohne allen Inhalt, bestehe sie nur in Formen, in der geregelten Verbindung von Tönen und Tonreihen. Da ist denn freilich auch die Schlußfolge richtig: ein Walzer bewirke das Nemliche, was eine Symphonie. Einen Beweis hierzu dürften allerdings unsere neuesten Componisten in ihrer Fingermusik geben können, aus der man nichts mehr hinwegnimt, als das Gefühl der Leerheit. Wohin aber ein Musikwerk als bloßes Tonspiel zu stellen sey, hat das erste Buch dargethan, ohne dessen Gültigkeit unbedingt wegzuläugnen. Wurzelt auch die Tonkunst auf sinnlichem Boden, so zeitigt sie doch Früchte, die nur im Sonnenstrahl des freien Geistes reifen; ein leeres Formspiel an sich genommen verdient nicht einmal den Namen eines menschlichen Spiels, und wo inneres Leben sich ausspricht, wird Bedeutung und Seeleninhalt vernommen. Darum kann der Zweck des Tonkunstwerks, wie oft es auch dazu herabgezogen werde, nicht im Zeitvertreib, nicht in der Unterhaltung, nicht in dem Hinwegspielen aller bestimmten Gefühle aus der Seele, sondern nur im Gegentheil von diesem Allen liegen. Das Schöne soll

gefallen und in diesem Gefallen wirken, das ist, geistig den ganzen reinen Menschen befriedigen, aber auf andere Weise, als Erkenntniß und That. Will man das rein Geistige und Ideale als ein Göttliches bezeichnen, so wird auch im Schönen der Tonkunst ein Göttliches in sinnlicher Erscheinung angeschaut, welches eben so, wie das Wahre und Gute, aus dem ewigen Urquell stammt, zu dem anbetend sich der Mensch in Religion und Glauben wendet. So muß selbst ein Speculirer wie Nägeli, hat er nur einmal das Wort der Schönheit ausgesprochen, endlich eingestehen, er stehe, über allem Spiel des Sinnlichen erhoben, auf dem Punete, wo sich Natur und Geist durchdringen, und das Höchste und Reinste in dieser Einheit kund wird.

§. 3.

Viele sind der Wege, die zu dem einen Höhepunct führen, der den Zweck des Kunstwerks im hellen Glanzlicht erscheinen läßt. Sahen Plato und Winkelmann das Schöne in Gott begründet, und haben Viele nach ihnen behauptet, daß das Gefühl des Schönen ohne Beziehung auf das Göttliche nimmer existire, und das Kunstwerk als Schönes die Idee der Gottheit ausspreche und erscheinen lasse, und haben sie dabei wol oft in begeisterter Rede von einer Nachahmung Gottes und einer Beseligung in Gott gesprochen, so darf uns nicht der Contrast und Abfall stören, in welchem die Producte der Musikkunst, wie der Tag sie heraufführt, stehen. Sie werden auch nicht sich anmaßen, „Offenbarungen Gottes" zu heißen, vielmehr, auf unterste Stufe gestellt, selbst auf den Namen eines Kunstwerks verzichten. Dennoch darf auch hier die Beurtheilung nicht von Vorurtheilen getrübt werden, welche nur zu leicht sich an berühmte Namen knüpfen und das in einem geringeren Grade gültige Verdienst nicht anerkennen lassen. Freude am Schönen, nicht blos sinnliche Ergötzung, sondern innige Herzensfreude soll gewonnen werden, wir mögen

sie aus mächtigem Strome oder aus sanft hingleitenden Bächen schöpfen, wenn nur geistige Beseelung nicht mangelt. Erreicht hat das Kunstwerk seinen Zweck, wenn der Abglanz eines verborgenen Unendlichen in dem wohlgeordneten Aufbau sinnlich erfaßbarer Formen Raum findet und das Bewußtseyn einer Einheit des endlichen und ewigen Daseyns im Kleinen, wie im Großen, dem Beschauer Ahndungen weckt, die ihn in die Region einer unbedingten Freiheit und eines reinen Seelenfriedens versetzen.

Fünftes Capitel.

Welche Seelenkräfte beim Schaffen eines Kunstwerks bethätigt werden.

§. 1.

Genie.

Das schöpferische Vermögen der Seele, aus welchem das Kunstwerk hervorgeht, wird als Genie oder Genius bezeichnet, worunter wir nicht eine einzelne bethätigte oder auch gesteigerte Kraft der Seele verstehen, sondern das Zusammenwirken aller Thätigkeiten derselben für den Zweck eines idealen Schaffens. Diese Totalität des Geistes, welche, in der Einheit des Seelenwesens begründet, Allgemeines und Besonderes in sich vereint, kann als das Tiefste und zugleich als das Höchste im Menschen betrachtet werden. Es ist das Tiefste als der Urgund des geistigen Lebens und ein unerschöpflicher Quell, schwer durchschaut und selten von dem Inhaber in klarem Bewußtseyn erfaßt; es ist das Höchste, weil es, das Freieste, aller Erfahrung vorauseilend, aus sich selbst schafft und gebietend ordnet, dort auf wissenschaft-

lichem Gebiete der Wahrheit, hier auf dem der Schönheit und Kunst. Wie auch von außenher und durch das gesellige Leben Anregungen kommen mögen, und wie unabweisbar die Erfahrung sowohl Mittel als Vorbilder darbiete, tritt das Werk der schönen Kunst doch als das reine Product des freien Geistes hervor. So ruft der Musikkünstler, in welchem der Genius wohnt, ideale Tongebilde, die in ihm leben, zur Erscheinung, ertheilt seiner inneren Welt eine äußere Existenz, und bringt, von einer Seite betrachtet, hierzu seine Regel mit sich, ohne einer fremden gesetzlichen Vorschrift unterworfen zu seyn. Das Genie ist sich selbst Gesetz, und innerhalb desselben noch frei; ihm kann nicht theoretisch gelehrt werden, was es unwillkührlich durch gediegene Energie aus sich nnd im Anschauen eines Unendlichen und Höchsten Anderen zur Beschauung und Aneignung aufstellt. Stets neu und belebt wiederholt es nicht, und dennoch durchdringt seine Werke ein Geist, der überall derselbe, Allen vernehmbar, Grundgedanken eines idealen Daseyns ausspricht. Ihm ist als ein innerer Drang das Streben Allgemeines zu individualisiren eingeboren, und wenn das genialste Product nimmer verläugnen kann, nur als ein individuelles zu existiren, gehört es doch dem Reiche des Idealen zu, wo ein Absolutes waltet. So einigt sich in ihm mit dem Besondern das Allgemeine. Dies erweisen die Schöpfungen der wahrhaft großen Meister, die, jeder theoretischen Regel vorausgeeilt, auch unter der anhangenden Beigabe des mit der Zeit Vergänglichen, doch als Schöpfungen ewiger Geister und als Ausprägung unwandelbarer idealer Schönheit einen durch alle Zeit hindurch dauernden Gehalt in sich tragen.

§. 2.

Daß der Dichter und so auch der musikalische Künstler geboren werde, ist eine von Alters her anerkannte Wahrheit; doch ward auch stets zugestanden, nicht Al-

les werde in der Kunst mit Bewußtseyn vollbracht, und es verbinde sich, wie Schelling sagt, eine unbewußte Kraft mit der bewußten Thätigkeit. So wird das Genie nicht durch Fleiß erworben, und eröffnet in seiner absichtslosen Wirksamkeit einen vorher nicht gekannten Reichthum, so daß es weder einer eitlen Selbstgefälligkeit, noch einer irrigen Täuschung zugeschrieben werden darf, wenn Michel Angelo ausrief: Was für ein Maler bin ich! und wenn geniale Componisten beim Anhören ihrer eigenen Werke Wohlgefallen und Bewunderung, als seyen sie von fremder Hand aufgestellt, äußerten. Als Haydn am Schlusse seines Lebens bei der Aufführung der Schöpfung da, wo die hellsten und glänzendsten Accorde die Erscheinung des Lichts zeichnen, den Zuruf des lautesten Beifalls vernahm, zeigte er nach dem Himmel und sprach: Dies kommt von dort. Was so als höhere Eingebung zu betrachten ist, kann als Absichtloses sogar in einen Vergleich mit dem, was wir Instinct nennen, kommen, insofern es auf dem Gebiete der Freiheit dem ähnlich ist, was als Nothwendiges im Naturtrieb erscheint. Bei keiner Kunstart aber tritt das Wunderbare und Unerklärliche des Ursprungs so augenfällig hervor, als bei der musikalischen. Sie gleicht einer Schöpfung aus Nichts. Unbelauscht arbeitet da in seiner Werkstatt der Genius, und wie überall ruht auch hier auf dem Schaffen ein Geheimniß. Dichten wollen enthält in gewisser Hinsicht einen Widerspruch. Das Ideal erwacht und lebt in des Künstlers Seele, ohne daß er weiß, woher es kam und wie es ward.

§. 3.

Ohngeachtet dieser Unbedingtheit des innern Wesens vermag die geniale Geisteskraft nur in klarer Besonnenheit zu leisten, was ihr zukommt; sie wird erhellt vom eigenen Lichte, dies aber darf nicht zu einem getrübten Dämmerlichte werden, und die Kräfte, welche in ihr gemeinsam thätig sind, erfordern ein ungestörtes Gleich-

gewicht. Der Genius, welcher nicht träumt und sich nicht berauscht, ist allein befähigt, die Fülle einer ganzen inneren Welt zu umfassen und zu offenbaren; seine Reinheit und Gesundheit wird in seinen Schöpfungen erkannt. Doch liegt der Abweg nicht fern. Das Edelste kann entarten. Leicht erkühnt sich die Freiheit, auch gegen das unantastbare allgemeine Gesetz, welches über aller geistigen Wirksamkeit obwaltet, ungestüm anzustreben, und wird in seiner Lossagung einseitig oder auch zügellos. Wenn der Einklang der zusammenwirkenden Kräfte durch ein hervortretendes Uebergewicht der Einzelnen gestört, oder in der Verachtung aller aufzustellenden Regeln ein völlig Regelloses erzielt wird, geschieht der Schönheit des Kunstwerks Eintrag, ja es kann diese dadurch gänzlich vernichtet und in Häßliches umgewandelt werden. Mit argem Irrthum suchen Viele das Wesen des Genie allein in dem vom Gewöhnlichen auffallend Abweichenden und Isolirten, und nennen die Producte eines sonderbaren Querkopfs oder die excentrische Losgebundenheit einer unsteten Schwärmerei genial, so daß eine unklare und verworrene Zeichnung oder zwecklos gewagte Sprünge der Phantasie das unbedingteste Lob auf sich ziehen, und man endlich zweifelt, ob wol da, wo das Regelmäßige die Grundlage einer freien Behandlung bildet oder das Gesetz des Geschmacks auch im Geringsten unverletzt erscheint, wie dies bei Mozart statt fand, noch der Namen des Genialen zulässig seyn könne. Auch der Tondichter muß, wie anderen Künstlern geboten wird, vermögen, sich selbst zu bezwingen; die Anforderungen an Klarheit und Reinheit, an Ordnung und Natürlichkeit heben den Aufflug der Begeisterung nicht auf, sondern lassen Gediegenheit und erfolgreiche Wirksamkeit erringen, worauf denn eigentlich im künstlerischen Schaffen Alles ankommt.

§. 4.

Phantasie.

Die Erfindung des Stoffs und die Erfassung einer Idee gewährt noch nicht das ganze Daseyn eines musikalischen Kunstwerks, weil es auf Darstellung und auf Entäußerung eines Innern beruht, und seine volle Bestimmung nicht darin erreicht, daß es sey, sondern daß es von Andern angeschaut und erfaßt werde. Dies setzt in dem Künstler ein Vermögen der Darstellung voraus, welches nicht immer in zureichendem Grade der Ausbildung dem Genie beiwohnt und mangelnd die erforderte und erzielte Leistung vereitelt. Manchem Künstler kann eine geniale Schöpferkraft, mithin die erste Voraussetzung einer freien Production nicht abgeläugnet werden, allein es gebricht ihm die Befähigung zur Darstellung, ohne welche sein innerer Reichthum nicht kund werden, das, was in ihm lebt, nicht erscheinen kann. Die Lehrer der Psychologie vernachlässigen diesen Punct, indem sie in der Verzeichnung der Vermögen der Seele diese Thätigkeit für Darstellung eines Innern übersehen und höchstens nur auf das Besondere der Sprache Rücksicht nehmen.

Der im Innern vorhandene und fertige Stoff der Erfindung soll zu einem anschaulichen Bilde werden, wofür die Kunstdarstellung verschiedenartige Mittel, die Musik Töne besitzt. Hierbei kommt es vorzüglich darauf an, daß überall das richtige Zeichen ergriffen und mit Sicherheit angewendet werde und so der Stoff äußere Form und eigenthümliche Gestalt erhalte. Die Einbildungskraft entwirft das Bild, welches in die äußere Anschauung treten und vom Hörer erfaßt werden soll. Schon hat das erste Buch unserer Betrachtung dargelegt, in wiefern die Musik ihren Stoff im Innern auffindet, dieser aber nicht in Verstandesbegriffen besteht, sondern das unmittelbar ergriffene Leben selbst ausmacht, doch darum, weil es ein rein geistiges ist, vom Abglanz des Idealen erhellt wird. Sagen wir nemlich von dem Stoffe,

in ihm sey die Fülle und Wärme des Gefühls enthalten, so heißt dies, er sey dem inneren Leben unmittelbar entnommen und nicht durch Hülfe der Abstraction gewonnen; womit das Ganze noch nicht vollständig bezeichnet ist. Das musikalische Kunstwerk aber soll nicht allein erweisen, wie Gefühle unter musikalischen Zeichen aufgenommen gleichartige Erregungen in fremden Gemüthern vermitteln, sondern den Antheil des Menschen an einer Idealwelt sicher stellen und einem Unendlichen näher bringen.

§. 5.

Die Seelenlehre unterscheidet herkömmlich Einbildungskraft und Phantasie, indem sie, das unterscheidende Moment in Production und Reproduction setzend, der Einbildungskraft das Vermögen frühere Sinnesanschauungen zu wiederholen und Entferntes zu vergegenwärtigen zutheilt. Damit aber ist die Natur des Geistes nicht umfaßt, in welcher jegliches Wiederholen und Umbilden zugleich ein Productives enthält und auch die frei scheinende Production nicht ohne Benutzung vorliegender Stoffe verfährt, daher im strengeren Sinne keine Schöpfung aus Nichts möglich wird. Wir werden sicherer vorschreiten, wenn wir darauf uns beschränken, eine Thätigkeit anzuerkennen, in welcher die Seele als Vermögen innerer Anschauungen und Bilder kund wird. Was die äußere Welt darbietet, wird durch dasselbe ein Inneres, alles Sinnliche in ein Nichtsinnliches verwandelt, und dagegen das im Geiste Vorhandene zu einem anschaulichen Bilde gestaltet. Das Schöpferische hierbei beruht in einer stetigen Aufstufung, indem die Einbildungskraft oder Phantasie bald das sinnlich Erfaßte nur in geistige Bilder umwandelt, bald den aufgenommenen Stoff ausbildend umformt, und so die Größe ändert oder die Gestalt umtauscht, bald aber auch ohne Zuthat von außenher neu erfindet. Schon im Geringsten wirkt die Phantasie mit. Sind auch nur zwei Töne gegeben, ru-

sen sie die Phantasie auf weiter schreitend höhere und tiefere zu erreichen, ja bis an die äußerste Grenze des Hörbaren vorzudringen. Von der unwillkührlichen Thätigkeit nimt sie den Uebergang zu der willkührlichen, wo dann die übrigen Kräfte mitwirkend eingreifen. In jener ersten, wo die Natur obherrscht, können wir fortgerissen selbst zum Gegenstand ihres Spiels werden, und verlieren uns in Träumereien und Einbildungen. Dagegen wird durch sie uns auch die bekannte Welt zu einer Zauberwelt, macht sich von den Fesseln der Wirklichkeit los und nennt nicht mit Unrecht das Unendliche und Ueberirdische ihre Heimath. So dem höheren geistigen Leben zugehörig, wird sie dennoch zur Vermittlerin zwischen dem Sinnlichen und Nichtsinnlichen. Töne werden Geisterstimmen. Es beruht aber die Tugend der Phantasie in reiner Klarheit und in Bestimmtheit; denn wo sie gewaltsam sich von aller Gesetzlichkeit losreißt und im Trüben verweilt, ist Unwirksamkeit die unausbleibliche Folge. Dies erweist keine Kunst mehr, als die Tonkunst. Auch der üppigsten Kraft bleiben die Gesetze anzuerkennen, welche von der Ausprägung des gegebenen Stoffes in schönen Formen verlangen, daß sie vollständig, geordnet und gediegen sey. Existirt alles Schöne nur als schönes Bild, in einer freien geistigen Form gegeben, so ist ohne Phantasie für uns kein Schönes und keine Freude an demselben möglich; sie concentrirt auf einem Punct alles zur Einheit eines Ganzen Gehörige, aus dem eine ästhetische Wirkung hervorgeht, und indem sie der inneren Welt Harmonie und Anschaulichkeit verleiht, wandelt sie sie zur schönen um. Sie ist's, welche die Realisirung eines Ideals vermittelt und die Grundlage entwirft, welche wir im zweiten Buche als Normalidee der Schönheit bezeichnet haben. Von ihrer gesunden und kräftigen Thätigkeit hängt die vollkommene Leistung des Künstlers ab, daher sie von jeher als das Vermögen der Dichtung im weitesten Sinne des Worts galt. Ein phantasiearmer Künstler ist ein Arm-

seliger oder Keiner. Wirkt das Sinnliche als ein Begrenztes beschränkend auf sie ein, so entreißt sie sich in einer höheren Sphäre, nicht an die Regeln des Verstandes sclavisch gebunden, auch wol dem Gebot der objectiven Wahrheit, ohne aber in sich der Wahrheit zu ermangeln. Das Ideal nemlich läßt sich keineswegs als Negation oder Aufhebung der Wahrheit betrachten, da es über den Bedingungen des Zeitlichen eine höhere Wahrheit gibt, zu deren Heiligthume nur der Glaube dringt, wie anderer Seits im Schönen nur das Vernunftgemäße gültig wird.

§. 6.

Wie wichtig die Pflege und Bildung dieses Grundvermögens dem musikalischen Künstler sey, bedarf sonach keiner Andeutung. Ihm stellen sich Schwierigkeiten wie keinem Andern entgegen, und die Summe der Gefahren mehrt die ätherische Beschaffenheit des Bodens, auf welchem er einherschreitet. Wie oft klagen Künstler nicht ohne Grund über die widerstrebende Natur des Stoffs und ringen mit der Schwierigkeit, ihm eine freie schöne Form zu verleihen? Wie oft aber bestraft der unausbleibliche Erfolg des Mißlingens eine unbedachtsame Ungebühr, welche entweder sich in trübe Träumerei verliert, oder in scheinbar kühnen Verzerrungen die Freiheit des Schönen erreicht zu haben meint? Nicht aber blos in dem Schwärmen und Phantasiren zeigt sich die Entartung oder Verirrung, sondern auch schon in dem, welchem die innere Harmonie mangelt, ohne deren Voraussetzung nimmer ein Werk zur Wirksamkeit des Schönen, geschweige zur Vollendung gelangte. Auch dem erprobten Meister wird hierbei Wachsamkeit nöthig, und Keiner möge sich sicher bedünken, als könne ihn nicht auch eine schwache und trübe Stunde beschleichen. Beethoven's Symphonieen sind Werke einer energischen, vielumfassenden Phantasie, welcher kein Umfang der Gefühle zu groß, keine Höhe zu hoch; doch fehlen auch einzelne

Stellen nicht, in denen die Kühnheit sich überbot, und das ausdrucksvolle Bild, wie es angelegt war, wieder in Nebel zerfließt, oder eine Unklarheit in der Zeichnung erscheint, welche die vollwichtigste Autorität nicht vor Tadel schützen kann. Von den Verirrungen, in welchen sich Componisten neuester Zeit gefallen und ihre Dürftigkeit in düsterer Verworrenheit bergen, ist's besser zu schweigen.

§. 8.

Geschmack.

Das Schöne und Erhabene wird nicht blos gefühlt, sondern auch beurtheilt, doch nach einer anderen Grundlage, als auf welcher das logische Urtheil fußt. Nicht von Begriffen ausgehend und nicht durch verkettete Schlußfolgen hindurchschreitend, spricht das ästhetische Urtheil unmittelbar das Vorhandenseyn des Schönen aus. Seine Eigenthümlichkeit beruht in der Begründung durch Gefühle, bei welchen eine Demonstration in logischen Beweisen nicht statt findet, und wir nicht vermögen einen Läugnenden durch Folgerungen zu überzeugen, daß Etwas schön sey. Nur eine Nachweisung und Erörterung ist da möglich. Die Idee der Schönheit ist ursprünglich gegeben und zu ihr steht ein jedes Kunstwerk in mehr oder weniger entsprechender Beziehung; wir beurtheilen es ästhetisch dadurch, daß wir das in ihm Gegebene der Idee vergleichend und prüfend unterordnen. Dabei bleibt immer ein unmittelbar Fühlbares und ein Unaussprechliches zurück, weshalb auch alle Beschreibungen von Kunstwerken mangelhaft erscheinen, und die ästhetische Kritik, namentlich musikalischer Werke, eine der schwierigsten Aufgaben ausmacht. Mag aber immerhin das Gefühl, oder in ihm das Wohlgefallen, und mithin ein Subjectives und Besonderes zur Voraussetzung dienen, so kommt dem ästhetischen Urtheile eine Allgemeingültigkeit zu, indem wir Jedem der Antheilnehmenden zumuthen, er hege in sich ein rein menschliches Gefühl und

sey über das Schöne im Allgemeinen mit uns einverstanden, weil wir in ihm eine ästhetische Bildung anerkennen. Hat das Urtheil über das Angenehme keine allgemeine Gültigkeit, so das Urtheil über das Schöne eine subjective. Und so kann auf diesem Gebiete Niemand das Recht benommen werden mit zu sprechen, wenn er nur besonnen und ohne Anmaßung spricht; dagegen die Verachtung, welche die zu einer Gilde sich bekennenden Kunstjünger gegen einen vermeintlichen Dilettantismus hegen, in's Lächerliche fällt. Ein Anderes ist über das Schöne urtheilen, ein Anderes über die Anwendung technischer Regeln und die Gesetze der Composition entscheiden; hierzu werden Kenntnisse, dort Bildung des Geistes verlangt.

§. 5.

Das Vermögen ästhetischer Beurtheilung nennen wir Geschmack, welcher Ausdruck freilich in seiner bildlichen Bedeutung immer schwankt, und sich außer dem Schönen auch auf das Erhabene erstreckt, in sofern auch dieses in seiner freien Form zur Beurtheilung kommt. Das ästhetische Urtheil aber tritt entscheidend nicht allein zur Prüfung vorhandener Kunstwerke, sondern auch bei Erfindung und Ausführung eines künstlerischen Products als eines schönen ein. Sehr häufig wird derjenige geschmacklos genannt, welcher gefühllos heißen sollte, indem ihm, vielleicht bei überwiegender Stärke des Verstandes, die Befähigung für unmittelbare Auffassung des inneren Lebens mangelt und er nach seiner individuellen Beschaffenheit des Wohlgefallens am Schönen nicht empfänglich ist. Ein Solcher kann nach der Erörterung im ersten Buche als musikalischer Künstler gar nicht auftreten wollen; denn es gebricht ihm der Stoff der Darstellung. Wol aber finden wir, namentlich auf musikalischem Gebiete, Menschen, welche lebendiges Gefühl in sich tragen ohne Geschmack zu besitzen. Geschmacklos nemlich nennen wir denjenigen, welcher bei einseitiger

Entwickelung des Gefühls einer richtigen Unterordnung der Gegenstände unter die Idee der Schönheit nicht fähig ist, und so auch den Componisten, welcher in Aussprache seiner Gefühle, in Ordnung seiner Phantasiebilder, wie geistreich er auch sey, wie viel auch seine technische Kenntniß vermöge, das Unharmonische, Zweideutige, Trübe, Anmuthslose, Unschickliche erwählt. Seine so entstandenen Werke verwirft der Geschmack der Hörer, denen eine Billigung abzuzwingen kein Recht vorliegt, und sie selbst gehen als verfehlte Erzeugnisse bedeutungslos unter.

§. 10.

Gestaltet sich die Idee der Schönheit, wie im zweiten Buche (S. 157) dargethan, zu einer Normalidee, insofern das Absolute unter Bedingungen einer besonderen Existenz tritt, so steht auch für den Geschmack nicht eine abgeschlossene, allgemein und objectiv erkennbare Regel fest, sondern in jeder Zeit und in jeder Nation bildet sich unter mannichfacher Veränderung im Fortschritt der Entwickelung ein Gesetzliches, welches eine relative Allgemeingültigkeit in sich trägt. Daher sprechen wir von einem Nationalgeschmack, einem Zeitgeschmack, und räumen dessen Verschiedenheit ein, ohne an seiner Gültigkeit in relativer Hinsicht zu zweifeln. Da können wir den Geschmack älterer Componisten als einen steifen oder kalten bezeichnen, müssen als einen Charakterzug der französischen früheren Musik das Witzige und Flache tadelnd benennen. Wir werden in der Folge bemerken, wie in Stil und Manier sich eine Regel feststellt, welche dem Geschmack zur Norm dient und dem Künstler bei seinen Arbeiten vorschwebt; eine solche aber kann nur als eine Regel der Erfahrung gelten, über die sich zu erheben der Genius berufen ist. Sie wird zur Geschmacksregel, indem die Entscheidung Aller oder Vieler einstimmt, und zwar nicht des gemeinen Haufens, sondern der Gebildeten; denn wie sehr auch hier eine

neuere Lehre auf eine absolute Allgemeingültigkeit dringen mag, bleibt doch unläugbar, daß, wie die Schönheit dem unfähigen Geistesauge nicht gegeben ist, auch der Geschmack nur unter denen als gültig hervortritt, welche auf einer Stufe der Bildung stehen, auf welcher die Interessen des rein menschlichen Geistes nach einer harmonischen Befriedigung verlangen. Da kann das, was der Vernunft widerstrebt oder in das Gemeine herabsinkt, keine Billigung finden, und als schön bezeichnen wir von diesem Standpuncte aus, was der von gebildeten Menschen erfaßten Idee der Schönheit entspricht; zugleich aber können wir bei einer möglichst größten Einstimmung und möglichst unbedingten Entschiedenheit der Urtheilenden, unter der Voraussetzung eines gleichen Grades von Bildung, Anderen zumuthen, das bezeichnete Schöne anzuerkennen. Dem Rohen und Ungebildeten wird eine verzerrte, mit grellen Farben ausgestattete Malerei ein Schönes heißen, wie eine in barocken Rhythmen unharmonisch gellende Musik. Dennoch kann hier nicht eine willkührliche Gesetzgebung eintreten und durch kein Gebot werden wir genöthigt, das Schöne zu fühlen; ja es muß dem Künstler die Freiheit zugestanden bleiben, seinen eigenen Weg zu gehen ohne an die Forderungen des Geschmacks Anderer im Speciellen gebunden zu seyn. Manche Zeit und manches Individuum ist noch nicht befähigt auf die neu eröffneten Bahnen einzugehen, und es bleibt daher die Beurtheilung gewisser Werke anderen erst noch heranzubildenden Kennern vorbehalten. Einen Punct aber muß es geben, auf welchem sich die Freiheit der Wahl und die Nothwendigkeit der Anerkennung eines allgemein Gefallenden vereinigt. Dieser liegt in der allen Gebildeten gemeinsamen Bestrebung die Idee der Schönheit in höchster Reinheit zu erfassen. In keiner Kunstgattung aber zeigt sich der Uebergang zu einem veränderten Geschmack so schnell, in keiner veralten die Werke mit dem Fortgang der ästhetischen Cultur in so kurzer Zeit, als in der musikali-

schen; daher man, Jedem seinen Werth zugestehend, Wesentliches vom Unwesentlichen zu trennen hat und der schaffende Künstler Vorsicht üben muß, um nicht einer modischen Liebhaberei zu folgen oder einem zufälligen oberflächlichen Interesse sich hinzugeben.

§. 11.

Das musikalische Kunstwerk, wie jedes Andere, kann nur unter Leitung des Geschmacks Vollendung gewinnen, indem die Gefühle und die daraus entwickelten Bilder der Phantasie, damit ein reines Wohlgefallen sich ergebe, unter eine schöne Form treten und dem Ideal entsprechen. Dies wird durch das ästhetische Urtheil vermittelt. Allein inwiefern einem jeden Einzelnen die Wahl seines Standpunctes und die Art der Auffassung frei gegeben werden muß, kann aus Einseitigkeit und Eigensinn auch ein nicht von Andern anzuerkennender und unreiner Geschmack hervorgehen, oder wir müssen, wenn ein solcher nicht zugestanden werden soll, die Abirrung als einen gänzlichen Mangel des Geschmacks einräumen. Ersteres ist darum möglich, weil der Geschmack nicht sowohl bildungsfähig ist, sondern vielmehr der Bildung stets bedarf, und in dieser Entwickelung eine nicht streng zu bezeichnende Aufstufung für die Sicherheit und Reinheit des Urtheils statt findet. Daher ist's vergönnt, dem einen Künstler einen feinen oder gebildeten, dem Andern einen verweichlichten oder herben zuzuschreiben, bei diesem die von Natur verliehene Anlage als ausgebildet anzuerkennen, bei jenem sie vernachlässigt zu rügen. Mag daher immerhin in Sachen des Geschmacks eine Trennung der Menschen nach der Verschiedenheit der Bildung und Neigung eintreten, und ein Wandelbares sichtbar werden, so hat der besonnene Künstler, über dies sich erhebend, auf das zu achten, was als das eine Erstrebte in allem Verlangen nach Genuß am Schönen hindurchblickt; er hat an der Läuterung seines eigenen Geschmacks zu arbeiten, indem er in der allgemeinen

Entwickelung seiner Seelenkräfte vorschreitet und sich dem bildenden Verkehr der Gesellschaft nicht entzieht; er hat das Urtheil der gebildeten Menge zu erwägen und hoch zu achten und für den eigenen Vortheil zu benutzen, wie Phidias sich nicht scheute hinter dem Vorhang zu lauschen. Verhehlen wir die Wahrheit nicht, so müssen wir beim Ueberblick der Kunstleistungen unumwunden eingestehen, in musikalischen Werken lasse sich mehr als in jeder anderen Kunst Geschmackloses und Ungefälliges auffinden, was die Menge eine Zeit lang als ein Billigenswerthes hinnimt, ohne durch ein entgegentretendes Urtheil Besserung herbeizuführen; in keiner Kunst werde so viele Pfuscherei getrieben und gegen die feststehenden Regeln der Aesthetik so mannichfach gesündigt als unter musikalischen Künstlern. Man denke nur an die Unzahl von Potpourri, Variationen, Etüden, welche auch für Kunstwerke gelten wollen.

§. 12.

Durch den Geschmack wird eine ästhetische Kritik möglich. Da läßt sich selbst über das, was geleistet werden soll und über das von der Regel Abweichende streiten, doch immer nur so, daß die letzte Appellation an das in jedem Vernünftigen obwaltende Gesetz und an das reine unbefangene Gefühl eintritt. Entscheidet nun dies Gefühl über das Gefallen, wo jedes Einzelnen Stimme eine vollgültige wäre, so wissen wir anderer Seits in dem Schönen die wesentlichen Elemente und Ausdrucksarten zu unterscheiden, und können mithin, abgesehen von der technischen Behandlung, prüfend darauf eingehen, welche Eigenthümlichkeiten dem Kunstwerk zufallen, wie sich in ihm jene Elemente des Schönen auf eigenthümliche Weise vereinigt haben, ob die Formen rein und vollständig ausgeprägt erscheinen, was nach seiner Anlage in dem Ganzen erhalten bleiben mußte, ob die Erfindung und Ausführung ein allgemeines und tieferes Interesse in Anspruch nehme. Indem die Kritik

darauf eingeht, das Kunstwerk zu zergliedern und den Grundfäden des Gewebes nachzuspüren, muß sie stets dasjenige, was das Kunstwerk wirkt und wirken soll, von dem unterscheiden, was es in seiner formalen Existenz an sich ist.

§. 13.

Der musikalische Künstler läßt zu seiner Vollendung in sich die Befähigung des Kenners und mithin den Geschmack voraussetzen, wird aber weit mehr als der Maler und Bildhauer mit den Schwierigkeiten einer ungestörten Klarheit zu kämpfen haben, und wird weit leichter als jene bei der Wahl der zureichenden und erforderlichen Formen, in welche er das, was in ihm lebt, geschmackvoll aussprechend einkleide, in Irrthum gerathen. Nirgends tritt die Verschiedenheit des Geschmacks, dem ein selbständiges Recht eingeräumt werden muß, in den verschiedenen Individuen mehr hervor, als bei der Musik, welche auf subjectiven Bedingungen beruht; nirgends geht die dem Künstler zugestandene Berechtigung Ansprüche auf Anerkennung des dargelegten Schönen zu machen leichter in Anmaßung eines Zwangs über. Daher hat der musikalische Künstler vor Allen der Besonnenheit nöthig, welche nicht im Ausschweifenden oder im Uebermäßigen und Sonderbaren einen Beifall erzielt; er hat an den Werken erprobter Schönheit sich so zu bilden, daß die gewonnene innigste Vertrautheit mit dem Schönen ihn überall gegen den Andrang von launenhaften Einfällen und von ungeregeltem Spiele der Phantasie sicher stelle; ja er hat endlich, da er für den Genuß Anderer arbeitet, sowohl den Neigungen der wohlgebildeten Hörer entgegenzukommen und, wo er neue eigene Wege einschlägt, dahin zu wirken, daß ihm auf denselben die nach dem Antheil am Schönen Verlangenden willig und gern folgen. Dies Alles aber gilt auch für den Künstler, welcher reproducirend fremde Werke vorträgt, sey er Sänger oder Spieler eines Instruments.

Von ihm verlangt man geschmackvollen Vortrag, welcher schwerer und seltner als technische Fertigkeit ist.

§. 14.

Begeisterung.

Die Schöpfung eines schönen Kunstwerks geht nicht aus Combinationen des Verstandes oder einem angespannten Nachdenken hervor, sondern aus Begeisterung, mit welchem Worte wir den Seelenzustand freiester Wirksamkeit im Aufschwung zu dem Idealen bezeichnen, aber darum, weil er sich in das Gebiet des Unbewußten erstreckt, mit Unsicherheit zur Erkenntniß ziehen. Die Begeisterung stammt aus einer Tiefe, in welche der eigene Geistesblick zu dringen nicht vermag, verfolgt eine Bahn, die der ruhigen Beobachtung entschwindet, und unwillkührlich gehorchen Begeisterte einer ungekannten Macht, wodurch das Ideale an sich zieht, und dann in der von ihm durchdrungenen Seele wie eine höhere Nothwendigkeit waltet. Daher darf nicht befremden, wenn die Sprache durch bildliche Vergleichung zu erreichen strebt, was unmittelbar nicht bestimmt genug bezeichnet werden kann. So wurde bald von einem göttlichen Anhauch, bald von einer magischen Beseelung oder anders gesprochen, und nicht ohne Grund war der Vergleich zwischen der Begeisterung und der erhöhten, aber einseitigen Exaltation des kranken Wahnsinns. Nicht selten verliert sich der Sprachgebrauch des Lebens hierbei in unsichere Allgemeinheit. Wir fassen dagegen den Begriff enger und verstehen die Impulse, welche in der Seele des Künstlers die Entäußerung des Idealen in freien Producten bewirken. Doch kann außer der ursprünglichen Thätigkeit des schaffenden Künstlers hierbei auch jene Reproduction mitbegriffen werden, in welcher ein musikalisches Werk im Geiste seines ersten Schöpfers durch Vortrag zu Gehör gebracht wird. Mit Begeisterung arbeitet der Componist, in Begeisterung versetzt läßt der Spieler das gegebene Werk, als gehe es aus

der Seele seines Urhebers hervor, zum Herzen sprechen, indem er sich dem gleichen Drange hingibt, welcher den Componisten emportrug.

§. 15.

In diesem Zustande der Begeisterung tritt die Wirkung meist als eine momentane und ruckweis hervor, wie alle erhöhte Spannung nicht durch lange Zeit währt. Auch die geistige Erzeugung umfaßt nur ein Moment, und Minerva sprang nach der Dichter Erzählung mit einem Male aus Jupiters Haupte. Das Umfangreiche erkennen wir dabei in der Fülle und Lebendigkeit der Bilder, welche als Entäußerung der erhöhten Kraft in gedrängten Reihen sich zu einer auf den Gegenstand hingerichteten Ordnung verbinden. Dieser Gegenstand ist ein Ideal, welches in der Seele mit einem Male gleichsam auftaucht, die ganze Seelenkraft in Anspruch nimt und das ungetheilte Interesse aller Thätigkeit für sich gewinnt. Wie auch die Anregung durch das Leben von außen oder durch die vorausgegangene Reflexion in einzelnen Fällen bestimmend und vermittelnd einwirke, immer muß die Begeisterung als eine Evolution des Geistes betrachtet werden, in welcher sich die geborgene oder ruhende Kraft zu freiem Aufflug aus eigener Erweckung erhebt. Hierbei ist ein Dreifaches zu beachten, einmal daß nicht jede Lebhaftigkeit des Gefühls und nicht jede affectvolle Erregung als Begeisterung gelten kann, sonst würde jedes reizbare Gemüth ein begeistertes heißen müssen, und der Zustand des Leidenschaftlichen wäre der vollendetste. Ein leicht bewegbares Gemüth vermag eine Kleinigkeit zur auflodernden Freude zu stimmen oder in tiefen Schmerz zu versenken; dies aber ist nicht Begeisterung, welche auch nicht in einer lebhaften Erregung der Phantasie allein besteht, wie oft sie auch seit Sulzer dafür gehalten worden ist. Viele Musiker werden hierbei von Täuschung befangen, und vermögen, wie sehr sie sich als Enthusiasten zeigen, doch nicht als Schöpfer

gediegener Werke hervorzutreten. Wir erhalten von ihnen leere Phantasieen, in denen wir vergeblich nach Ideen suchen.

Dazu kommt zweitens: nicht immer hat die Begeisterung den erforderten klaren und bestimmten Ausdruck zur Folge. Da kann Vieles in der Seele aufleben ohne zur Entäußerung zu gelangen, und vieles an sich Gehaltvolle verloren gehen, weil es für die Darstellung nicht Gestalt und Form gewinnt. Der Musiker lebt in einer inneren Tonwelt seiner Gefühle und soll diese in anschaulichen Bildern zur Erscheinung bringen. Da ist innere Klarheit nöthig, und erfordert wird die Gabe der völligen Aussprache und eine Vertrautheit mit den Formen, in welchen das Gefühl den wahren und entsprechenden Ausdruck gewinne. Darum aber darf auch drittens die Bedachtsamkeit nicht mangeln, welche den Künstler vor Einseitigkeit, die mit der Unklarheit Hand in Hand geht, fortwährend schütze. Gibt er nemlich sich in den Momenten der Begeisterung allein seinem inneren Leben und Erreguugen hin und nimt auf das, was diejenigen, für deren Auffassung das Werk bestimmt ist, als das Gefällige und Gediegene voraussetzen und für sich verlangen, keine Rücksicht, wird der Erfolg eines allgemeineren und andauernden Interesse fehlen.

§. 16.

Immer bleibt Begeisterung ein Absichtsloses, und, wenn auch von außen angeregt, wird sie von keinem Studium verliehen und kann nicht erlernt werden. Das Handwerk und selbst das Geschäft des Nachdenkens und der Speculation kann zu jeder Zeit betrieben werden; das Genie des Künstlers muß seine glückliche Stunde erwarten, in welcher es wie von einer geheimen Kraft des Weltgeistes emporgehoben zu einem Lichte gelangt, welches nicht die Tagessonne der Wicklichkeit verleiht. Von einem Unbewußten hebt die Kunst an, und der schaffende Künstler schreitet durch Regionen, die er vor-

her noch nicht gekannt hat; er steht hoch, wenn er ahndet, was in den Keimen verborgen ruht, und befähigt ist der vollständigen Entwickelung zu folgen. Diderot schrieb: „nur der vollendete Meister kann sagen: ich weiß, was das werden wird.“ Mit Recht sprechen wir dem erfindenden Geiste Momente der Erleuchtung zu. Jede grübelnde Forschung über diesen Zustand wird die Begeisterung im Künstler zerstören, und dieser hat nur dafür Sorge zu tragen, daß er in der Hingabe sich selbst nicht gänzlich verliert. Die Grade der Erhebung sind nicht bestimmbar, wol aber erstrecken sie sich weithin in das Gebiet des Unendlichen und die emporschwingende Kraft unterliegt keiner Berechnung, doch wirken individuelle Bedingungen nicht selten ein. So können wir sagen, es habe der Künstler hier oder da sich selbst übertroffen; allein auch dem Genialen geschieht's, daß er im Wechsel seiner Seelenstimmung nicht den glücklichen Moment trifft, und wenn der Wille zu schaffen gebietet, nicht für Erfassung des Großen und Erhabenen ausreicht. Freiheit des Geistes wird vorausgesetzt; in derselben hat die volle Kraft sich zu concentriren. Eine Anregung von außen, und zwar eine zufällige, kann die Kräfte der Seele wecken und richten, wobei sogar der Contrast nicht ohne Wirkung ist. So kannte ich einen Componisten, der, fühlte er sich heiter und sorgenfrei, in der Schöpfung ernster Musik und wehmuthvoller Adagio glücklich war, in düsterer Seelenstimmung belebte heitere Rondo schrieb; wie Stollberg von sich erzählt, bei dem mächtig erhabenen Eindruck des Rheinfalls habe er das einfache Lied: Süße heilige Natur, leite mich auf deiner Spur, gedichtet. Hierbei ergibt sich, mit welchem Irrthum man die Begeisterung nur als einen zum Uebermaß exaltirten Zustand oder ein allen Banden entlöstes Schwärmen und Brausen betrachtet. Die glatte Tiefe, sagt Jean Paul, nicht die hoch auffahrende Woge spiegelt die Welt ab. So auch die innere Welt. Die Beschauung des Schönen, welches nur im Harmonischen gegeben ist,

gewährt innere Beruhigung, und schon die Alten lehrten, daß der Künstler, über seinen Gegenstand herrschend, nicht von diesem, wie belebt er auch sey, hingerissen die eigene Ruhe verlieren dürfe.

§. 17.

Obgleich im Wesentlichen überall Eine, unterscheidet sich die Begeisterung des Musikers von der des Dichters und Malers. Jenem sind die Ideale nicht im denkenden Verstande gegeben, sondern Ideale des Gemüths, nicht auf objective Gegenstände bezogen, sondern in der reingeistigen Sphäre gehalten. Wenn daher überhaupt die Begeisterung der Regel vorauseilt, sie selbst anticipirt, so hat dies in der Musik mit der größten Entschiedenheit statt, indem der schaffende Künstler aus einem anderen Gebiete erst in das Gebiet des Verstandes übertritt, wenn er das Einzelne zu einem Ganzen ordnet. Mozart schrieb: „ich brauche kein Buch, ich halte mich an eine gewisse Idee, die mir in die Seele kommt, und wie diese es mir vorsagt, so spiele ich.“ Im Dämmerlichte ruht die Idee, doch unter dem fixirten Hinblick auf dieselbe hellt sie sich nach und nach auf; lange kann der Künstler sie unentwickelt in sich tragen und durch Beziehungen auf dieselbe ihren verschlossenen Reichthum wahrnehmen, bis sich das Ganze zu einem anschaulichen Gebilde formt und zum Ideal wird. Eine ruhige innere Beschauung gewährt sichere Auffassung. Deshalb darf der Componist sich weder durch ein absichtliches Erzielen stören, noch auch meinen durch willkührliche Zuthaten in der Ausführung das ersetzen zu wollen, was in der Grundanlage der Idee mangelt. Da, wo es der charakteristischen Zeichnung gilt, kann das Leben den Stoff hergeben, an und aus welchem sich die musikalische Idee entwickelt; allein einmal gewonnen ist sie dennoch freies Eigenthum des Geistes. Dussek's Sonate auf den Tod des Prinzen Louis ging aus reiner Begeisterung hervor.

§. 18.

Ist Begeisterung der Quell des Schaffens, so vermag sie doch nicht das Kunstwerk zu vollenden, wenn nicht eine Fertigkeit für die Handhabung der zur Darstellung erforderten Mittel hinzukommt und nicht die Befähigung für freie, aber den Gesetzen der Anschaulichkeit gemäße Darstellung vorhanden ist. Die Phantasie reicht selbst nicht mit der Kraft aus eine Menge mannichfaltiger Bilder aufzustellen, vielmehr beruht ihre entscheidende Wirksamkeit in der Klarheit und in der Anordnung, mit welcher sie dieselben zu einem Ganzen verbindet. Dazu gibt es Regeln, welche Nachdenken erfordern, und aus der Erfahrung läßt sich von vorhandenen Mustern abnehmen, was in der großen Menge von Formen seine Anwendung finde und wie nach ihnen Neue zu bilden seyen, da die Ausführung des Werks auch die Thätigkeit der Erfindung in Anspruch nimt. Das Vermögen der Darstellung aber geht aus einer Anlage hervor und wird im Fortschritte der Entwickelung zum Talent, welches durch Uebung mehr und mehr ausgebildet und in einem weiteren Kreise bethätigt zur Virtuosität wird. Das Talent handhabt die Mittel mit Leichtigkeit und Sicherheit und drückt auf das Werk den Stempel freier Production. Wie Nichts in des Geistes Thätigkeiten schroff abgesondert wirkt, so greift auch da begeisternde Erregung ein. Mühsame Aengstlichkeit, geleitet von berechnender Absicht, beschränkt sich auf eine engere abgegrenzte Sphäre und die von der Schule allein erzogene Fertigkeit vermag wol regelrechte Werke zu liefern, aber nicht schöne. Der Techniker, welcher Musicant heißt, folgt einer strengen Nothwendigkeit, während der Künstler die Freiheit heranzieht, und mit dem, was der Regel und der Natur gemäß ist, eine frische Beseelung vereinigt.

§. 19.

Ein zweifaches Verhältniß, in welches der schaffende

Künstler gezogen werden kann, bedarf eine Beseitigung der leicht irrenden Zweifel. Wir fragen nemlich: wie reimt sich mit der Freiheit der Begeisterung, daß dem Künstler eine Aufgabe gestellt und ihm das Werk vorgeschrieben werde? und wie gewinnt er freie Bewegung, wenn ihm ein zum Grunde zu legendes Gedicht den Weg anweist? Was den Auftrag betrifft, der dem Tonkünstler ertheilt wird, ein Werk in dieser oder jener Art, für einen vorgeschriebenen oder bestimmten Zweck zu liefern, soll derselbe immer nur als eine äußere Anregung betrachtet werden, in welcher Gelegenheit geboten wird, an einem gegebenen Gegenstande Ideen zu entwickeln, welche immerhin als ursprüngliches Eigenthum des Künstlers sich bewähren. Wo solch ein Standpunct am Gegenstande nicht aufgefunden werden kann, da ist auch der Gesichtskreis verschränkt und an freien Aufflug nicht zu denken. Dagegen fällt die Schuld auf den Künstler zurück, wenn er nicht im Stande ist die Bedeutung vorliegender Thatsachen des Lebens mit Scharfblick aufzufinden und selbst dem minder Scheinbaren eine höhere Beziehung zu ertheilen. Wie das sogenannte Gelegenheitsgedicht gemeinhin als ein minder werthvolles angesehen wird, liegt in der Ueberwindung der obwaltenden Schwierigkeiten eine Erprobung des dichterischen Geistes. So auch in den übrigen Kunstgattungen, nur daß bei der Musik um deren Innerlichkeit willen weit Wenigeres in Vorschrift gefaßt werden kann als anderwärts. In Hinsicht der Composition eines als Aufgabe vorgelegten Textes muß vorausgesetzt werden, daß der Tonkünstler der Phantasie des Dichters nicht wie ein bloßer Nachahmer folge, sondern den Gemüthszustand, welcher dem Gedichte zum Grunde lag, in allen seinen Bedingungen und Beziehungen so in sich erwecke, daß eine gleiche Production in Darstellung durch Töne hervorgehe. Dazu wird ein größerer Umfang im Gemüth des Dichters und eine zarte Empfänglichkeit für Anregung von Ideen erfordert. Dann ist die Freiheit des Componisten nicht

gefährdet und er wandelt auch an der Hand des Dichters fesselos seinen eigenen Weg. Nicht selten macht der Dichter dies unmöglich, indem beim Mangel an Wahrheit des Gefühls und bei geringer Klarheit der Darstellung dem Componisten der Eingang in die Anfangspuncte der Gemüthsstimmung versagt wird und er doch nicht im Stande ist mit eigener Begeisterung ein Grundgefühl des Lebens aufzufassen und zur vollen Entwickelung zu bringen.

§. 20.

Kunstverstand.

Schon im ersten Buche mußte gegen den Irrthum gewarnt werden, mit welchem man durch Namen von Kräften und Vermögen in die Thätigkeit der Seele eine Spaltung bringt, welche der unauflösbaren Einheit der Seelenkraft widerspricht und in der Beobachtung des Lebens keine Nachweisung findet. Wir haben dort in's Licht zu stellen versucht, inwiefern in der ausgebildeten Musik auch der Verstand überhaupt mitwirkt, und namentlich durch Ordnung und Combinirung der Tonverhältnisse die Gesetze der Harmonie und des Contrapuncts begründet und dieselben im Betrieb der höheren Kunst handhabt, so daß es hier nur einer Hindeutung bedarf, um auch diesem Seelenvermögen eine vollgültige Stellung da zuzusprechen, wo die Schöpfung eines musikalischen Kunstwerks betrachtet wird. Da können wir einen Kunstverstand als die für alle Kunstdarstellung erforderte Thätigkeit des Geistes benennen, mit welcher das Kunstwerk zu einem Ganzen geordnet und in allen seinen Theilen nach den theoretisch festgestellten Regeln ausgearbeitet wird. Insofern hierbei die Befähigung als eine besondere und durch die Eigenthümlichkeit der Kunstgattung modificirte erscheint, die Ausbildung aber von niederen zu höheren Graden fortschreitet und ein höherer Grad allein die zureichende Leistung vermittelt, rechnen wir den Kunstverstand zu der Geschicklichkeit des Gei-

stes, welche zugleich als ein Vorzug sich kund gibt und Talent heißt.

§. 21.

Das Kunstwerk besteht nur als ein Ganzes, und zwar als ein organisch gebildetes, in welchem der innere Zusammenhang nicht fehlen darf, alle Theile in gegenseitiger Unterstützung bestehen müssen. Hierzu sind mit der Entwickelung der Kunst bestimmte Gesetze und Regeln gewonnen, deren Ursprung nicht in einer Willkührlichkeit beruht, sondern mit dem Wesen der Kunst und der Gesetzlichkeit des menschlichen Geistes in Eins fällt. Sie bilden ein auf Principien beruhendes und systematisch aufgerichtetes Gebäude der Theorie, und dieser hat der künstlerische Verstand ordnend und gestaltend Folge zu leisten. Kein musikalisches Kunstwerk ist, wie frei auch die Wirksamkeit des Genie sich in ihm bewege, ohne theoretische Grundlage ausführbar. Hier also fällt auch dem Künstler ein gründliches Studium zu, und er muß, um den Anforderungen zu genügen, lernen, was als Gesetz geschrieben steht; er wird ein Talent bewähren, wenn er in der Anwendung der Gesetze Gewandtheit, Sicherheit und Klarheit zeigt. Doch auch ein Zweites kommt hinzu. Innerhalb jener Gesetzlichkeit bestehen bestimmte ausgewirkte Formen der zu fertigenden Werke, welche nach Umfang und innerem Bau verschieden und im Fortschritt der Kunstbildung gewonnen, zwar in ihrer Anzahl keinen Abschluß und für ihre Anerkennung keine Strenge der Nothwendigkeit mit sich führen, indem sie einer Veränderung und Verbesserung fähig sind, allein in dem Betrieb der Kunst zum Regulativ dienen. Auch auf sie muß die Kenntniß des Componisten gerichtet seyn und an ihrer Behandlung wird erkennbar, was das Talent des Verstandes und Urtheils vermag, und zwar um so mehr, als hier eine größere Zahl unabweisbarer Regeln vorliegt und ein strengeres Gebot auf deren Beachtung hinweist, als in anderen Künsten.

§. 22.

Hierbei begegnen wir einem zweifachen Irrthum, welcher aus einseitiger Auffassung gewisser leitender Grundbegriffe hervorgeht. Eine nicht geringe Anzahl, namentlich jüngerer Künstler, meint, in der Musik und bei der Ausarbeitung musikalischer Werke reiche man mit Phantasie und einer belebten Empfänglichkeit für's Wohlgefällige, oder was eben dafür angenommen wird, vollkommen aus; dagegen dürfe keine Regel des Verstandes irgend den freien Aufflug hemmen und alles Studium der musikalischen Grammatik und Logik sey entbehrlich. Solche Verkehrtheit aber straft sich selbst. Wir erhalten Werke, die in ihrer Incorrectheit nicht einmal vermögen ein Schönes aufzunehmen, und darum nimmer befriedigen, weil das wahre Kunstwerk die Totalität des Geistes in Anspruch nimt. Nimmer darf befürchtet werden, ein gründliches Studium der Kunstlehren thue dem freien Schaffen Eintrag; denn daß der Künstler für seine im Innern ergriffene Idee auch die richtige Form wähle, und in dieser alles Besondere zu einer einstimmigen Verbindung bringend dasjenige beachte, was in anerkannten classischen Werken, unter allem Wechsel des Zeitgeschmacks, als Muster eine Allgemeingültigkeit erlangt hat, dazu wird ein sicherer Tact des Verstandes, welcher eine Tugend des Talents ausmacht, und im Heranbilden des Denkens, also auch durch Forschen und Prüfen, durch Gewöhnung an richtige Combination und Unterordnung zu gewinnen steht, erfordert. Keiner der großen Meister hat in Selbsttäuschung oder in Trägheit davon sich losgesagt.

Ein zweiter Irrthum ist denen eigen, welche darum, weil das Gefühl und die Phantasie nicht Regeln vom Verstande empfängt, eine allgemeinere Ausbildung der intellectuellen Vermögen des Geistes als fremdartig und für den Künstler entbehrlich ansehen. Daher finden wir unter Musikern beschränkte und nur einseitig gebildete Köpfe in Menge. Dennoch bestätigt schon die Erfahrung

das Irrthümliche in jenem falschen Grundsatze, indem die bewunderten und durch ihre Werke befriedigenden Meister zugleich als reich begabte Köpfe sich erprobten und eine vielumfassende Kenntniß des Lebens und der Wissenschaft zur Uebung ihrer Kunst heranbrachten. Unter Malern und Künstlern stellt sich dies häufiger als unter Musikern heraus, weil diese auf das innere Leben hingewiesen nur zu leicht sich verschränken und den Antheil an dem Allgemeinen und Gegenständlichen verschmähen. Um so mehr möge daher jungen Künstlern selbst die Kenntniß von dem Leben und dem Studium großer Meister, wie Händel's und Bach's, empfohlen werden, damit sie lernen, welcher Fleiß den bewunderungswürdigen Reichthum herbeigeführt, welche Mühwaltung die tüchtige und allseitige Ausbildung hat erwerben lassen. Der kräftige kernhafte Charakter solcher Männer stimmte mit der Energie und Klarheit eines umfangreichen Verstandes zu einer in unermüdeter Leistung ausdauernden Harmonie.

§. 23.

Wenn wir so die zur Existenz eines musikalischen Kunstwerks erforderte mannichfache Thätigkeit des Geistes überschauen und dann daran erinnert werden, daß, was der Componist niederschrieb, durch Sänger und Spieler erst zur Erscheinung gebracht wird, mithin auch diesen ein wesentlicher Antheil zufällt, so entsteht die Frage, ob Sänger und Spieler auf gleicher Linie mit dem ursprünglichen Schöpfer des Werks stehen und an gleiche Forderungen gebunden sind. Leicht erledigt sich diese Frage, wenn wir die technische Fertigkeit als das durch Uebung gewonnene Mittel von dem trennen, was unter dem Namen des Vortrags begriffen wird. Jene, die auf das Mechanische sich beschränkt, kann durch getreue Erfüllung dessen, was auszuführen geboten wird, und durch Ueberwindung der Schwierigkeiten die Anerkennung und das Lob der Sorgsamkeit und des Fleißes

erwerben, allein ein selbstthätiger Antheil am Kunstwerk mangelt und das Verdienst der hierauf beschränkten Virtuosität läßt sich wol auch durch eine Maschine erreichen. Der vortragende Künstler dagegen tritt, um das Werk zu produciren, nicht, wie in anderen Künsten, nachzuahmen, auf denselben Standpunct, auf welchem der Urheber des Werks stand; er hat die Idee, welche in dem Ganzen waltet, zu der seinigen zu machen, einzukehren in die Gemüthsstimmung des Erfinders und dem Werke überall den Stempel der Ursprünglichkeit aufzudrücken. Da ist dann erforderlich, daß auf gleiche Weise, wie in dem Tondichter, alle Seelenkräfte bethätigt werden, und das, was in diesem in ursprünglicher Begeisterung ohne absichtliche Beschauung des eigenen Seelenzustandes entstand, nach sorgfältiger Erforschung und mit klarem Bewußtseyn über das Wesen und die Construction des Kunstwerks durch die Kraft und Unmittelbarkeit des Gefühls belebt zur Erscheinung gebracht werde. So aber wird erklärlich, wie der vortragende Künstler, dem der Genius die Weihe ertheilte, durch den Hinzutritt der Belebung sogar höher gestellt scheinen könne, als der Schöpfer des noch nicht für das Gehör belebten Werks, und wie es sich finden konnte, daß Componisten beim Anhören ihrer Werke selbst über das erstaunten, was, nun durch den Vortrag erweckt und zur Erscheinung gebracht, in diesen enthalten war. Zugleich aber ergibt sich, daß den Lehren der Kunst, welche dem schaffenden Tonkünstler geschrieben sind, gleichmäßig diejenigen zur Seite stehen, welche den vortragenden leiten.

Sechstes Capitel.

Vom Stil, von der Manier und der Schreibart.

§. 1.

In allen Gebieten der Kunst hat man die Bezeichnung des Stils anerkannt, aber das Wort in einer so verschiedenen Bedeutung angewendet, und einen so argen Mißbrauch damit getrieben, daß vor Allem nöthig scheint, über den zum Grunde liegenden Begriff sich zu verständigen. Am häufigsten verwechselt man den Stil mit dem, was Manier genannt werden muß, und da der Sprachgebrauch hierbei sich nachlässiger als irgendwo zeigt, darf nicht befremden, wenn wir überall auf den Hauptmangel der Unterscheidung stoßen, nach welcher wir in der Manier ein Subjectives, in dem Stil ein Objectives anerkennen müssen. Von der sprachlichen Kunst auf die bildende übergetragen erlitt der Begriff des Stils schon da eine mehrfache willkührliche Bestimmung. Bald sollte Stil den gesammten ästhetischen Charakter des Kunstwerks bezeichnen, wobei die Unbestimmtheit und der weite Umfang des Begriffs nicht gebilligt werden konnte; bald verstand man die innere Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Darstellung, wodurch allen Werken ein gleichartiger Stil zugesprochen würde; auch sprach man in den Lehren der plastischen Kunst nicht sowohl von einem Stil als vielmehr von dem Stil und bezeichnete ihn als das musikalische oder rhythmische Element der künstlerischen Gestaltenbildung, welches mit dem Aufschwung der Gedanken eintrete und mit dem Herabsinken in's Gemeine verschwinde; dagegen sollte dieser Namen auch die Regelmäßigkeit in der Wahl und Verknüpfung des Ausdrucks anzeigen, was wieder neue Fragen nach Erklärung nöthig macht.

Stil ist in der fortschreitenden Entwickelung der Kunst gegeben, tritt aber schon mit den frühesten Versuchen einer Unterordnung unter die Idee der Schönheit ein. Wir sahen im zweiten Buche (S. 157), daß aller schönen Darstellung eine Normalidee zum Grunde liegt, das heißt, ein durch den Geschmack anerkannter und mit einer allgemeinen und objectiven Gültigkeit festgestellter Grundtypus. Die Ausprägung dieses Normalen nennen wir Stil. Nicht die Art und Weise, wie überhaupt ein Schönes erscheint, macht den Stil aus, sondern wir erkennen ihn darin, daß eine feste Regel in demselben sichtbar ist. Wann nemlich Kunst geübt wird, entwickeln sich, und zwar meistens unwillkührlich, Grundsätze über die Aufnahme des Stoffs unter die Form der Schönheit, und werden zur gültigen Norm für die Darstellung des Schönen. Ist nun Stil die Darstellung der nach der verschiedenen Verbindung der Elemente des Schönen, nach dem Standpunct der sich entwickelnden Kunst und nach der besonderen Kunstgattung gewonnenen Normalidee, so kommt der Begriff des Stils auch in dieser dreifachen Beziehung in Betrachtung, und der Stil macht den Charakter des Kunstwerks aus. Wir sprechen daher erstlich in Hinsicht des vorherrschenden Elements der Schönheit von einem formalen, charakteristischen, idealen, anmuthigen, romantischen, erhabenen Stil, und in Beziehung auf die zum Grunde gelegte Auffassung des Lebens von einem tragischen und komischen Stil. Eine jede dieser Arten führt ihre Gesetzlichkeit mit sich, und welches Werk z. B. in charakteristischem Stil gearbeitet ist, hat das Wesen der charakteristischen Schönheit vollkommen auszuprägen und die dafür bis daher erkannten Gesetze zu erfüllen. Der Standpunct aber, welchen die Kunst im Verfolg ihrer Entwickelung auf verschiedenen Stufen einnimt, gestaltet in der Zeit und unter Völkern eigenthümlichen Charakters auch die Normalidee der Schönheit anders, und wir unterscheiden daher einen rohen und gebildeten, einen

antiken und modernen, einen nationalen Stil. Dabei erklärt sich von selbst das Disparate, in welchem unter dem Einfluß der umgebenden Natur und des Menschenlebens die Völker aus einander treten, und wie in ihnen der sogenannte Nationalgeschmack wechselt. Da läßt sich dann z. B. der französische Stil im Gegensatz des italienischen näher bezeichnen, indem in ihm das Schöne nicht in dem rein Melodischen und nicht als Charakteristisches, sondern in einer declamatorischen Behandlung des Gesanges und als Zeichnung der Situationen erscheint. Endlich tritt auch die Eigenthümlichkeit der Kunstform hinzu, indem eine gültige Normalidee der Schönheit einer besonderen Darstellungsweise angeeignet wird, und wir von einem Stil der geistlichen Musik, der Oper, wie von einem lyrischen, einem plastischen Stil sprechen. Kehren wir auf das Allgemeine zurück und betrachten die Idee der Schönheit an sich, so gibt es allerdings in Allem nur einen Stil, und es kann mit Recht von einem Künstler gesagt werden, seine Werke haben Stil oder ermangeln dessen, insofern damit angedeutet wird, ob in seinen Werken eine festgehaltene Norm schöner Darstellung sichtbar werde.

Durchaus aber kann hierbei nur von einem Objectiven die Rede seyn und der Künstler arbeitet seine Werke in einem Stil, das ist, nach einer ihm vorschwebenden Idee der Schönheit. Daher irrt der gemeine Sprachgebrauch, wenn er das, was als individuelle Manier z. B. bei Mozart hervortritt, als Mozart's Stil benennt. Wol aber läßt sich ein durch Mozart, wie durch Raphael, begründeter oder repräsentirter Stil annehmen und einer Schule ein eigenthümlicher zutheilen, wie wir in der bildenden Kunst die Epochen nach dem Stil begrenzen.

§. 2.

Der Stil umfaßt das Ganze der Darstellung, und beruht in dem gesamten Entwurfe, in der Anordnung und

Ausführung des Kunstwerks. Wie in der bildenden Kunst nicht die Zeichnung allein den Stil in sich schließt, so in der Musik nicht die melodische Grundlage. Auch die Verwendung der Harmonieen, die rhythmische Gestaltung und alle andere Formen der Darstellung wirken mit um das Wesen der Schönheit als ein bestimmtes zu fixiren. Nur das Unschöne hat keinen Stil; jedes schöne, mithin ächte Kunstwerk dagegen fällt einem Stile zu, der alsbald eintritt, wenn die Darstellung nicht mehr unstät schwankend in bestimmten Kunstformen einem Ideal zustrebt, aber hierbei auch eine Modificirung oder einen Umtausch zuläßt. Was vor hundert Jahren als das befriedigende Schöne gefiel, erwirbt sich nicht mehr den gleichen Beifall, ja kann und soll nicht mehr nach den weiteren Fortschritten der Bildung gefallen, worauf denn auch die Beurtheilung der Werke aus früheren Zeiten zu achten hat. So ist es Irrthum älteren Werken, die auch wol veraltete genannt werden, darum den Werth abzusprechen, weil in ihnen Formen und Mittel verwendet sind, an deren Stelle ausdrucksvollere oder überhaupt brauchbarere später erfunden worden sind; doch kann nur eine tadelnswerthe Einseitigkeit verlangen, daß man heute noch Arien von Fux und Lulli, ja von Händel da, wo sie sich in verwelkten Formen, die nur zu ihrer Zeit blühten, bewegen, ergötzlich finden solle, nachdem wir gewöhnt worden sind nach charakteristischer Bedeutsamkeit zu verlangen und uns von Allem, was in's Allgemeine verschwebt, oder was in der Wiederholung herkömmlicher Figuren leer und frostig erscheint, unbefriedigt abwenden. Eine Umänderung des Stils führt sowohl als Verbesserung den Fortschritt in der Kunstbildung herbei, als auch auf das Nichtige und Sinnliche beschränkend den Rückschritt, so daß wir an ihm in gleicher Weise den erhöhten und verminderten Grad der Reinheit des Geschmacks und die größere und geringere Kunstleistung wahrnehmen. Die Schönheit, welche zwar an sich auch in der unvollkommnern Ausprägung die

Eine bleibt, aber in aller Zeit nach einer gewissen Norm beurtheilt wird, gewinnt in der Anerkennung der Zeitgenossen, wie dies auch die Geschichte lehrt, eine allgemeine Gültigkeit so lange gleichmäßig, bis der Standpunct, von welchem aus das Schöne erfaßt und beurtheilt wird, ein Anderer geworden. Dabei ergibt sich von selbst, daß die Ansichten einzelner Individuen in einer und derselben Zeit aus einander treten und die von Künstlern eingeschlagenen Wege neben einander verschieden seyn können, wie die drei großen Tragiker der Griechen zu einer Zeit auf besonderen Standpuncten standen und in einem verschiedenen Stil arbeiteten. Und so erklären wir auch, wenn, nicht etwa die des Urtheils unfähige Menge, sondern aus der Kenner Zahl der Eine die Großartigkeit Händel's, der Andere die reinen Formen bei Mozart, ein Dritter das charakteristisch Schöne in Weber's Opern als das Wesentliche bevorzugt und es als das Schöne bezeichnet. Vermögen wir aber aus dem Stil die Stufe zu erkennen, auf welcher die Kunst in ihrer Entwickelung steht, so kann auch die Geschichte der Kunst nach den Epochen des Stils geordnet und nachgewiesen werden, daß nicht ohne inneren Zusammenhang und Nothwendigkeit der Stil, welcher dem Praxiteles und dem Myron zugesprochen wird, sich an den von Phidias benannten anschloß, und der Stil, welchen Händel und Gluck ausbildeten, die Grundlage dessen wurde, in welchem Mozart und Haydn ihre Werke schufen.

§. 3.

Theoretisch lassen sich die Arten des Stils nicht verzeichnen, sondern nur in den vorhandenen Kunstwerken nachweisen und geschichtlich verfolgen; denn die Mischungen der Elemente des Schönen und mithin auch die daraus gewonnene Norm ist so mannichfaltig und der Gang, den hierbei der menschliche Geist einschlägt, ein so freier, daß weder ein Abschluß, noch eine Vorschrift

eintreten kann. Möglich wird die Stilarten unter einander zu vergleichen und den Einen für vollkommener als den Anderen zu erachten, obgleich in Keinem die Bestrebung nach dem zu realisirenden Ideal, selbst auf Abwegen, verkannt werden darf. So gibt es eine Kritik des Stils, die jedoch nicht Anspruch machen kann, vom Entwurfe einer allgemeinen Regel auszugehen und z. B. den romantischen Stil der Dichtkunst nach einem Gesetz des antiken zu beurtheilen. Wollen wir aber für's Allgemeine Bestimmungen eintreten lassen, so unterscheiden wir einen reinen und unreinen Stil, indem jener eine vollkommene Einheit und Durchdringung des Idealen und Realen, der Idee und der objectiven Wahrheit, mit welcher das Gesetz ganz erfüllt wird, enthält, dieser dagegen einseitig bald das ideale Element vorherrschen läßt, bald es verdrängt, wobei dann ein phantastischer und ein gemeiner Stil sich ergibt. Einen Erweis hierzu geben uns Werke der neuesten Zeit, die zugleich uns lehrt, wie zu einem solchen unreinen phantastischen Stil selbst die Genialität sich verirren kann. Wer mag läugnen, daß wir in unseren Tagen Compositionen erhalten haben, welche des Geistreichen und Genialen nicht ermangelnd, dieses in unnatürlichen und verrenkten Formen erscheinen lassen, mit einem Schwall von Tönen die innere Leerheit decken, ja die heilige Kunst des Gemüths zu einer Virtuosität des Gauklers herabziehen, wo dann jede unverweigerte Bewunderung der vorhandenen Kraft von einem Bedauern falscher Verwendung begleitet ist? Von Seiten des Stils haben diese Werke nur einen geringen Werth, wie dies die Dauer ihrer Gültigkeit in der Zeit erweisen wird, ja sie können geschichtlich kaum in Berücksichtigung fallen; dagegen werden sie da, wo von Manier die Rede ist und die sich hervordrängende Individualität obsiegt, zur Beurtheilung gezogen werden müssen.

§. 4.

Insofern das Kunstwerk das Product eines Individuum ausmacht, bleibt es auch in seiner objectiven Allgemeingültigkeit oder als schönes Werk individuell bedingt. Das eine Seelenwesen spricht sich in demselben aus, und wir erkennen durch das Werk mehr oder weniger dessen Art zu fühlen, seine Ansicht von der Kunst, seinen Charakter, den Grad seiner Erhebung aus den irdischen Fesseln, ja selbst Lebensansichten und Lebensschicksale werden in der Aussprache der Gemüthsstimmung erkennbar. So spiegelt sich Allegri's fromme Seele in seinem Miserere ab; die gewaltige Energie, die Händel in sich trug, die ruhige Tiefe der gläubigen Beschauung, welche Bach eigen war, liegt in den Tonwerken dieser Meister klar ausgesprochen vor uns. Dagegen ist dem Künstler die Aufgabe gestellt, das Bedingte zum Unbedingten zu erheben und das Subjective dem objectiven Zweck der Schönheit unterzuordnen; er hat diese Gegensätze durch Vereinigung auszugleichen. Tritt nun hierbei die individuelle Ansicht, die individuelle Gefühlsweise, die individuelle Stimmung als eine gleicherhaltene und reguläre hervor, so ergibt sich, was wir Manier nennen.

§. 5.

Manier ist die fixirte individuelle Darstellungsweise in Anordnung und Ausführung des Kunstwerks, welche, ohne daß der Gegenstand oder der Charakter des Werks dies bestimmt, in den Producten eines Künstlers wiederkehrt. In das Kunstwerk wird da ein Individuelles übergetragen und zwar nicht in die Aufstellung eines Grundtypus der Schönheit, sondern in die Behandlung des Stoffs und die Ausführung (wie das Wort ursprünglich die Führung der Hand bezeichnet). Kömmt dem Kunstwerk ein Stil zu, oder ist es in einem Stil gearbeitet, so hat der Künstler seine Manier, in welcher er arbeitet. Damit aber wird noch nicht ein Tadelns-

werthes bezeichnet; denn wenn auch der Geist des Kunstwerks uns die Hand, die es gefertigt, vergessen lassen soll, so vermag kein Künstler sich selbst zu verläugnen und Jeder hat vielmehr einen selbständigen Charakter zu behaupten, an dessen Objectivität er überall erkennbar wird; allein es darf dadurch dem Kunstwerk nicht Eintrag geschehen. So erkennen wir auch in den vorzüglichsten Meistern, wie in Raphael, Shakspeare und Beethoven, eine Manier an, die wir verehren. Der Stil, in welchem Bach seine Werke lieferte, hatte außer anderen Eigenthümlichkeiten zum Grundzug jene Normalidee der Schönheit, welche während der vorausgegangenen Zeit in niederländischen und italienischen Schulen sich entwickelt und festgestellt hatte, und in dem kunstvollen Auf- und Ausbau der Vielstimmigkeit einen bedeutsamen Gedankenreichthum niederlegte; seine Manier aber erscheint uns in der Kraft, mit welcher er große Massen bändigt, in der Freiheit, durch welche er die entlegensten Regionen sicher durchschreitet, in der Vertrautheit mit gewissen ihm vorzüglich zugehörigen Formen. Alles dieses aber besteht in ihm ohne Fessel des Geistes zu werden, und seine Manier muß eine freie heißen.

Hieraus aber geht eine zweifache Anforderung an den Künstler mit gesetzlicher Kraft hervor: 1. Er soll die Manier in Stil umzuwandeln streben, das heißt, er soll dasjenige, was ihn individuell bestimmt und seine Leistung bedingt, dem objectiven Gesetze der schönen Darstellung unterordnen, und nicht dem Kunstwerk aufdringen, was nur ihm dem Künstler angehört, ohne mit der Natur des Gegenstandes in wesentlicher Verbindung zu stehen. Je mehr er dies vermag, desto weniger wird die Manier erkennbar hervortreten. 2. Er soll da, wo die Manier gültig werden darf, sie als eine freie zeigen. Ist nemlich der künstlerische Charakter des Componisten ein so abgeschlossener und starrer, daß freie Regung ihm mangelt, und erscheint er in allen Aeußerungen, also in

allen Werken, auf eine gleichmäßige Weise, so herrscht die Manier nachtheilig vor. Da gleichen sich die Werke, und der Künstler, der aus sich herauszutreten nicht vermag, kann in solcher Befangenheit, die ihm endlich alle Macht über die Gegenstände raubt, bei unläugbaren Verdiensten des Talents allen Ruhm origineller Gültigkeit verlieren. Dies kann sich auf einen besonderen Theil der Behandlung beziehen und so ein sonst preiswürdiger Künstler in der Harmonieenfolge, oder in der Anwendung melodischer Formen, oder im Rhythmischen auf eine enge Grenze beschränkt und im freien Fluge durch das sich unwillkührlich Aufdrängende gehemmt werden. Wie Giordano, der phantasiereiche und unerschöpfliche Maler, in der Ausführung und Farbengebung einer beengten Manier folgte, wie da Vinci's Hand in der lächelnden Miene der weiblichen Gestalten erkannt wird, so verräth den geistreichen Maria von Weber die aufsteigende Note und der gebrochene Rhythmus, so verweilt der reichbegabte Spohr in dem Kreise gewisser melodischer Gestaltungen, in welche er sich gleichsam hineingelebt hat und die ihn unwillkührlich festhaltend zum sentimentalen Tondichter machen. Allerdings erkennen wir Mozart alsbald an dem leichten Flusse der Melodie, in der Anordnung, daß das Bild einem Gegenbild entspricht und auf einen ersten Satz ein Nachsatz folgt und in Anderem, allein wie frei ist dies Alles gehalten, so daß nirgends ein Bezwecktes oder Fixirtes erscheint!

§. 6.

Doch auch herabsinken kann die Kunst durch Manier bis zum Sclavischen, ja bis zum Geistlosen; denn nicht allein daß der Künstler von einer unwillkührlichen Macht bald zurückgehalten, bald zur Seite gezogen wird, ist's auch möglich, daß derselbe in dürftiger Ermattung stille steht, und indem er aus seinem Innern immer nur das Gleiche schöpft, endlich erlahmt und während der ewigen Nachahmung seiner selbst das geistige Princip

verschwindet. Ein mechanisches Verfahren ist dann die Folge, und die Kunst wird zum Handwerk. Auch ändert sich nicht die Lage der Sache, wenn ein solches Festhalten am Individuellen als ein absichtliches, sey es aus egoistischem Dünkel oder aus engherzigem Eigensinne, in den Werken vorwaltet und so den Gegenständen eine fremdartige Gestaltung aufgedrungen wird. Dies Erzielen und Behaupten einer Eigenthümlichkeit kann sich nicht unterm Schein der Originalität bergen und widerspricht als Affectation allem freien Wesen der Kunst. Man benennt es das Manierirte. Dies ermangelt schon im geringeren Grade des reinen Eindrucks der Schönheit, und bei dem gleichen Gepräge, mit welchem man in einem einzigen Werke Alle desselben Meisters besitzt, ist selbst eine veränderte Stellung einzelner Theile nicht vermögend ein neues Interesse zu wecken. Man erinnere sich des Gesangs der Catalani, und beklage wie ein achtbares Talent in Rossini verloren ging. Daß manierirte Producte dennoch bei einer Menge Hörer großen Beifall finden, hat seinen Grund entweder in einer armseligen Trägheit, welche sich mit Neuem zu befassen scheut, oder in einer Geistesarmuth, die das Schöne allein in dem Modischen sucht und sich in oberflächlicher sinnlicher Ergötzung befriedigt fühlt. Eine fremde Manier nachahmend affektiren stellt sich überall, wie im Leben so in der Kunst, als ein Unnatürliches heraus und verfolgt den Weg zum Abgeschmackten. Wir kommen hierauf noch später zurück.

§. 7.

Nicht befremden darf, wenn in der Musik mehr als in anderen Künsten die Manier Raum findet. Ihr Wesen ist ja Darstellung des Subjectiven, wobei es leicht geschieht, daß in den Gemüthszuständen des Künstlers sich nicht die Welt und die aus den Erscheinungen derselben hervorleuchtenden Ideen klar abspiegeln, sondern daß eine individuelle gleichartige Stimmung vorherrscht

und mithin in jeglicher Darstellung der Zeichnung eine gleiche Färbung verleiht. Dies hat vorzüglich bei sentimentalen Charakteren statt, welche das Leben und dessen Eindrücke nicht frei und unter idealer Beziehung erfassen, sondern Alles nach sich umgestalten, mithin einer Bedeutsamkeit unterordnen, welche aus dem persönlichen Interesse hervorgeht. Da zeigen die Gebilde gewisser in vieler Hinsicht achtbarer Compouisten durchaus eine Familienähnlichkeit, welche dem geistreichen Hörer zum Verdruß dient, dem Engherzigen eine bequeme Unterhaltung gewährt. Solche Werke erhalten sich im Beifall nur so lange, als über sie das große Publicum, welches nur nach augenblicklicher und sinnlicher Befriedigung verlangt, entscheidet; sobald aber die Kenner eine Uebersicht fassen und in der Einförmigkeit das Reizende ermattet, in der Wiederholung der Mangel freier Erhebung sichtbar wird, da haben sie ausgelebt und werden zur Seite gelegt. Was Anderes hat Rossini's Namen nach einer kurzen Zeit enthusiastischen Beifalls so herabgebracht als das Manierirte, das aus einer absichtlichen Verschränkung hervorging und dem Hörer zumuthete, in einer Anzahl von wiederkehrenden Figuren, in dem überall angebrachten Crescendo, in den Triolen durch Terzengänge hindurch die genügende Ergötzung zu suchen und in solch engem Raume jedem Anspruch an geistigen Aufschwung zu entsagen?

§. 8.

Fast überall sehen wir den Stil mit der Schreibart verwechselt, wie dies auch häufig im Rhetorischen geschieht. Und wenn man selbst über den nachlässigen Gebrauch des Namens hinsehen möchte, sind doch die Bestimmungen des Begriffs, wie sie z. B. in dem neuesten Universallexikon gegeben sind, höchst mangelhaft und einer näheren Erörterung bedürftig. Bezeichnet Stil den Charakter der Schönheit in dem musikalischen Kunstwerke und die Sphäre des Kunstwerks, so nennen wir,

das Wort aus der Sprachkunst entlehnend, Schreibart die Art der Ausführung, in welcher die Verwendung der Mittel der Sphäre, in welcher die Darstellung sich bewegt, entspricht. Die hierzu aufzustellenden Gesetze sind keine anderen als die Gesetze über die Angemessenheit des Ausdrucks in Bezug auf den Gegenstand und die Bestimmung der Darstellung. Dies wird herkömmlich auch Stil genannt und in diesem Sinne ein dreifacher: Kirchen-, Oper- und Kammerstil unterschieden, was Schreibarten heißen sollte. Diese Schreibarten können zwar in ihrer Verschiedenheit, wie in ihrer Gesetzlichkeit allerdings anerkannt werden, allein dasjenige, was mit Recht Schreibart heißt, läßt sich nicht auf jene dreifache Gattung zurückführen, da wir mit gleichem Rechte von der Schreibart einer Cantate, einer Sonate sprechen dürfen, indem festgestellt worden, welche Formen und Ausdrucksweisen bei diesen besonderen Musikstücken entweder erforderlich oder zulässig sind.

§. 9.

Eine allgemein angenommene Unterscheidung betrifft die strenge und freie, gebundene und ungebundene Schreibart, bei welcher es nicht selten darauf hinauskommt, als sey die erste Art auf eine strenge Befolgung der Regeln der Composition hingewiesen, der zweiten aber eine leichtere und nachlässigere Behandlung gestattet. Ja wir lesen in dem vorher angeführten Werke, strenge Schreibart finde sich im Satze nur dann, „wenn derselbe blos für Singstimmen ohne alle Begleitung eines Instruments gefertigt worden ist.“ Die Strenge aber, mit welcher die Befolgung der Gesetze der Darstellung erfordert wird, kann nirgends nachgelassen werden und eine ungebundene Schreibart als eine regellose erscheint überall als eine falsche und unstatthafte. Nicht geringer ist der Irrthum, mit welchem man in älteren Lehrbüchern bei den einzelnen Regeln der Composition, bei der Fortschreitung, bei den Accor-

den u. dgl. die Bestimmung beifügte, dies oder jenes sey in strenger Schreibart verboten, in freier erlaubt, oder wenn man Fugen in strenger und in freier Schreibart generisch unterschied. Ein allgemeines Gesetz erheischt die dem Gegenstande entsprechende Wahl der Kunstmittel; wie diese sich eignen, hängt von der Aufgabe ab, insofern die eine durch phantasiereiche, lebendige, glanzvolle, die andere durch ruhige, milde Formen erreicht wird. Festzustellen aber, in der Kirchenschreibart dürfe nur eine von jeder belebenden und schmückenden Beigabe fern gehaltene Harmonieenfolge vorkommen, oder es müsse da die Fuge gleich einer arithmetischen Aufgabe behandelt werden, war eine Thorheit, welche die neuere Zeit im Fortschritt der Kunst vorurtheilsfrei beseitigte, wenn derselben auch als neuer Fehler zufällt, daß sie auf der anderen Seite jede Begrenzung vernachlässigt und man in Kirchen von Musik nicht allein überrascht, sondern verletzt wird, die man kaum im Opernhause zu hören erwartet.

§. 10.

Lassen sich auch die Sphären, in denen der Componist seinen Standpunct nimt und darin sich bewegt, um dem Zwecke seiner Darstellung zu genügen, nicht mit scharfen Linien abgrenzen, so wird doch eine Bezeichnung dessen, was als verschiedenartig sich in den vorhandenen Werken herausstellt, und ist die Grenze überschritten, einen Tadel des unbefangenen Hörers auf sich zieht, stets erforderlich scheinen. Seit Athanasius Kircher hat man Reihen von Namen erfunden, um den Charakter der Schreibarten zu bestimmen; doch meistens verlor man sich ohne sichere Merkmale in's Specielle, oder entnahm die Merkmale aus dem, was äußerlicher Zufälligkeit oder auch der Tonlehre überhaupt anheim fällt. Was die Rhetoriker seit alter Zeit für ihre Lehre festhielten, und von da auf die anderen Künste bald in beibehaltenen, bald in veränderten Namen übergetragen

worden ist, bedünkt uns immer noch das Zureichende und dem Zweck einer Eintheilung Entsprechende zu seyn. Da unterscheiden wir eine höhere, eine mittlere, eine niedere Schreibart, und werden alsbald zugeben, daß alle drei Arten unter gewissen Bedingungen sowohl in geistlicher als weltlicher Musik ihre Anwendung finden können. Die niedere (nicht niedrige) Schreibart wählt die einfachsten Mittel um eine wahre, ausdrucksvolle und leicht erfaßbare Zeichnung der Gemüthszustände zu gewähren, wobei weder die belebte Regsamkeit ausgeschlossen, noch der ruhige Ernst der Betrachtung durch Popularität in seiner Bedeutsamkeit beeinträchtigt wird. Die höhere Schreibart hat mit Kraft und Fülle zu verfahren und vereinigt entweder eine größere Masse von Mitteln in gedrängte Reihen und Centralpuncte, oder wendet glänzende Pracht, erhabenen Schwung, vollwichtiges Pathos an, um die Höhe eines idealen Standpuncts zu erreichen und entsprechend darzustellen, was das Aufgebot menschlicher Seelenkraft in dem Ringen nach Unendlichkeit vermag. Zwischen beiden Arten erscheint ein zu großer Zwischenraum, als daß nicht eine mittlere Sphäre derjenigen Schreibart angewiesen werden sollte, welche nicht eben einfache, aber gemäßigte Mittel anwendet um die Gefühle darzustellen, welche das Edle, Fromme, Innige mit größerer Belebung in sich fassen und die Welt und deren mannichfache Erscheinungen in lebendiger Freude oder in tiefer dringendem Schmerz abspiegeln. Nicht nöthig scheint die Eigenthümlichkeit dieser Schreibarten in Beispielen nachzuweisen; dagegen mag bemerkt werden, daß Componisten, namentlich in neuester Zeit, nicht selten sich in der Wahl der Schreibart bei Gesängen vergriffen und dadurch den höhern Zweck der Musik, der freilich nicht Aller Zweck ist, verfehlt haben. Die niedere Schreibart steht an Werth und Würde nicht den übrigen nach, wie sie diejenige ist, in welcher der größte Theil der Lieder ausgeführt werden sollte. Sie auch nimt Zeichnung des

Charakteristischen in sich auf, doch mehr so, wie solches sich in Situationen darstellt und dem heitern Spiel des Lebens zukommt, daher sie der komischen Oper zufällt. Sie kann in Leerheit und Gemeinheit entarten, wie die höhere Schreibart in überbotener Ueppigkeit des Schmucks und in angehäufter Fülle mit dem Verlust der Klarheit und Nüchternheit den ihr zufallenden Zweck mächtiger Wirksamkeit in kräftigen, aber harmonischen Seelen verfehlt. Schwache lassen sich täuschen.

Siebentes Capitel.

Von den Arten der Kunstwerke als Instrumental- und Vocalmusik.

§. 1.

Wir unterscheiden Instrumentalmusik und Vocalmusik, wie im Technischen, so auch in wissenschaftlicher Beziehung, und es wäre der Unterschied in der Verbindung der Töne und Worte, oder in der Differenz der Tonkunst und der Poesie aufzusuchen, wenn nicht vorher näher bestimmt werden müßte, ob nicht vielmehr die verschiedene Natur der Töne der Instrumente und der menschlichen Stimme in entscheidende Rücksicht komme. Die neuere Kunstphilosophie ist auch wirklich darauf eingegangen, und hat versucht, von herkömmlichen Meinungen abweichend, das Wesen und die Nothwendigkeit der Instrumentalmusik dadurch zu begründen, daß sie in der Musik durch Instrumente die reine ungetrübte Musik (so benannte man sie) anerkannte und dagegen in der Menschenstimme als in natürlichen Klängen einen endlichen und besondern Inhalt auffand, welcher die Schönheit entweder trübe oder doch nur in einem bestimmten Verhältnisse zu jener abstracten Musik stehen könne.

Man schritt noch weiter und lehrte, die Töne ohne alle Beziehung auf einen natürlichen Inhalt, also die Töne der Instrumente, seyen keine natürlichen, sondern durch den idealen Geist der Kunst hervorgerufen, von demselben erfüllt und daher vollkommen. Ein Heil der Menschheit beruht darin, daß sie die Beglaubigung ihres Antheils am Idealen und dessen, was sie froh und glücklich macht, nicht der Abstraction der Philosophen verdankt. Wol wird von einem Jeden zugestanden werden, in der Instrumentalmusik sey das Product menschlicher Reflexion enthalten, welche ein künstliches Mittel für Befriedigung geistiger Bedürfnisse erfand; nur darf dies nicht auf eine spitzfindige Abstraction zurückgeführt werden, nach welcher vermeintlich eine nicht natürliche, doch reine Musik erstrebt und gefunden werde. Die Wahrheit, welche jener Ansicht zum Grunde liegt, darf nicht verkannt, aber auch nicht überboten in Unwahrheit verwandelt werden. Das Instrument entäußert nicht selbständiges Leben, sondern dient immer nur dem Menschen und der Aussprache menschlicher Gefühle; es tritt an die Stelle der menschlichen Stimme, deren Verwendung von der Natur bedingt wird, und in solcher Verschränkung dem kunstübenden Geiste nicht immer ausreicht. Abstracte Töne aber existiren nicht; ob sie in der Dialektik der Philosophen eine mehr oder minder wichtige Rolle spielen, kann ganz gleichgültig seyn; die Grundlage einer Aussprache des Innern wird man aus der Instrumentalmusik hinweg zu demonstriren vergeblich versuchen. Darf nun auch nicht geläugnet werden, daß eine Musik durch Instrumente oder durch frei gewählte, nicht schon von der Natur dargebotene Mittel die freieste Darstellung erreichen und die Phantasie in einer nicht beengten Sphäre walten und gestalten läßt, so verräth sich hierbei die Uebertragung und das Mittelbare, während die auch als Instrument angewendete und ausgebildete Stimme die Innigkeit unmittelbar erfaßt und Leben durch Leben malt. Selbst das Instrument steht

nicht außer aller Beziehung auf einen besonderen natürlichen Inhalt, wie nicht allein die obwaltende Verschiedenheit der Arten zeigt, sondern auch dessen Beseelung immer nur eine naturgemäße seyn kann. Wie aber so oft die Wahrheit auf den Kopf gestellt wird, hat man zu behaupten nicht ermangelt, die Vocalmusik sey nur eine Umsetzung der Instrumentalmusik auf natürliche Töne. Dies mögen die Gesangvariationen von Rhode und Hummel wol nachweisen lassen, die Geschichte der Kunst aber und die Erfahrung des Lebens, zwei unbestechliche Zeugen der Wahrheit, lehren ein Anderes. Niemand wird zweifelnd fragen, wie die Vocalmusik entsteht. Sie ist des Menschen natürliche Musik, und das Instrumentale ein Product der Kunst, die auch hier, wie bei den übrigen Kunstgattungen, nach der Natur, ihrem Urtypus, strebt, und desto vollendeter erscheint, je eher ihre Producte für Naturproducte genommen werden. Der Künstler arbeitet mit allem Eifer dahin, sein Instrument gesangreich zu machen und den Höhepunct der Kunstfertigkeit zu erreichen, von welcher man nicht ohne Grund zu sagen pflegt, das Instrument höre auf Instrument zu seyn, indem dessen Töne nicht mehr als vermittelte und gemachte, sondern als natürlicher und unmittelbarer Ausdruck des geistigen Lebens, des Menschengeistes erscheinen. Daher verlangte Jean Paul, es müsse die Instrumentalmusik in Vocalmusik sich umzuwandeln streben, damit sie nicht abgleite vom bespülten, aber nicht erweichten Herzen. Die Geschichte, unkundig dessen, was über sie hinaus in einem kindlichen Gemüthleben der Völker vorausgesetzt werden muß, spricht überall nur von früherer Existenz des Gesangs und der Unterordnung der Instrumentalmusik unter Gesang und Tanz, wenn sie auch nachweist, daß mit der Erfindung der Instrumente der weitere und raschere Vorschritt in den Hallen einer geregelten Kunst gewonnen ward. Die Vocalmusik erreicht kunstreiche Ausbildung nur unter Mitwirkung der Instrumentalmusik. Gaben in den frü-

heren Perioden Instrumente nur Begleitung des Gesangs her, so hat dagegen ihre künstlerische Behandlung der menschlichen Stimme Tauglichkeit und Fertigkeit für die Kunstanwendung verliehen. Und so unterscheidet sich die Instrumentalmusik durch den höheren Grad von Unbedingtheit und Freiheit, wodurch sie zur Aufstellung schöner Kunstwerke um so eher geeignet wird. Ist aber die Forderung auf Innigkeit und individuelle Wahrheit gerichtet, so kann mit seiner Treue und Unmittelbarkeit nur der Gesang im höheren Grade Befriedigung gewähren. Nur zu leicht sinkt die Musik der Instrumente zu einem leeren Spiel mit Tönen und Tonfiguren herab, welches, selbst das Gebiet der Kunst überschreitend, nur zu dem Ohre, nicht in die Seele dringt.

§. 2.

Stellen wir die Instrumentalmusik den der Gesangmusik untergeordneten oder auch übergeordneten Worten entgegen, so ergibt sich für dieselbe auf der einen Seite eine größere Allgemeinheit, auf der anderen eine geringere Klarheit. Der Gesang erscheint streng und eng an das Individuelle gebunden, wenn dagegen die Musik der Instrumente in den Gefühlen die Beziehung auf ein Allgemeines mehr erkennen läßt, aber auch einen minderen Grad von Bestimmtheit in sich faßt. Der Schmerz und die Freude des Lebens erscheinen da in einer mehr abstracten Gültigkeit, wenn sie sich auch niemals von subjectiver und individueller Bedingung gänzlich frei machen können, weil ja ein abstractes Gefühl an sich nicht existirt. Nicht bezogen auf das Wort, wandeln in freierer Bewegung sich die Gefühle in Bilder der Phantasie um, und wir erhalten in sich bestehende und daher reinere Tonbilder. Kommt es aber auf den Ausdruck des Individuellen an, welches nicht etwa als ein Unwesentliches oder gar Nichtswürdiges betrachtet werden darf, so erreicht ihn nur die Vocalmusik in bestimmter Bezeichnung aller einzelnen, auch der feinsten Züge des in-

neren Zustandes. Eben so aber tritt sie da mit entscheidender Wirkung ein, wo ein Höchstes und Unendliches nicht blos als Gegebenes angeschaut, sondern in das ideale Leben unseres Geistes unmittelbar aufgenommen werden soll. Nur mit einem argen Irrthum würde man daher behaupten, die von individueller Bedingung und von der in Leidenschaft erzielten Befriedigung losgebundene Freude in Gott sey nur in Instrumentalmusik darzustellen. Allerdings wird auch durch sie die Unendlichkeit des Gefühls erreicht, doch nur extensiv, während der Gesang sie intensiv, das ist, mit unmittelbarem innerem Antheil umfaßt. So schwebt die Instrumentalmusik in ihrem ätherischen Wesen gleichsam über dem Leben; der Gesang aber dringt aus ihm hervorgegangen tiefbewegend in dasselbe ein. Dort hemmt nicht die Mitwirkung des Verstandes und wir können die Töne als körperfreiere benennen; eine grenzenlose Sphäre ist gewonnen, in welcher die Schöpfung einer idealen Musik möglich wird. Nur in diesem Sinne kann die Instrumentalmusik als die reinste bezeichnet werden, und in diesem Sinne faßten sie vielleicht auch diejenigen auf, welche, wie Nägeli, von einer Inhaltslosigkeit der Musik sprechen. Sie verstanden die größere Freiheit von der Mitwirkung des Denkens und die reine selbständige Existenz des Tons. Wo aber ein Geist im Bewußtseyn seines irdischen bedingten Daseyns ahndend und glaubend sich zu dem Unendlichen erhebt, vor dem Ewigen im reinen Verlangen nach Heiligung anbetend niedersinkt und seines Gottes gewiß wird, da genügt ihm nur Aussprache im Gesang, dem religiösen oder von Religion durchdrungenen.

§. 3.

Aus dem Gesagten erklären sich mehrere Thatsachen des Lebens, die wir mit kurzen Worten andeuten wollen. 1. Wenn der Mensch im Drange seines Innern nach Aussprache verlangt und den Mangel der Ausbildung

an dem ihm eingeborenen Organ wahrnimmt, sucht er Hülfe und Ersatz in dem Instrumente, welches leichter gehandhabt werden kann. 2. Nach der Erfindung der Instrumente begann die höhere Entwickelung der musikalischen Kunst. Dies bestätigt die Geschichte alter und neuer Zeit. Mit Unwahrheit hat man zwar behauptet, das Alterthum habe die Instrumentalmusik nicht gekannt oder eine vom Gesang losgebundene Selbständigkeit derselben als bloße Schmeichelei der Sinne verworfen. Bleibt uns auch der Grad der künstlerischen Ausbildung verborgen, so fällt die Anwendung der Instrumente überhaupt in die späteren Perioden der Kunstentwickelung, in welcher Quintilianus sagen konnte 9, 4, 10: neque enim aliter eveniret, ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non exprimunt, in alios tamen atque alios motus ducerent auditorem. In neuerer Zeit war Harmonie und Contrapunct vor den erfundenen oder angewendeten Instrumenten gegeben, und erst seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts wurden mehrere Instrumente in Verbindung und die Orgel und das Clavier zur Aufstellung harmonischer Musikwerke angewendet (Musiker hießen bis dahin nur die Sänger), so daß wir die selbständige Instrumentalmusik fast erst in Monteverdo's Ouvertüre (Toccata) zu einer Oper (um 1640) nachweisen können. Der Abstand, der von Lully's Compositionen für die königliche Kammermusik bis zu Haydn und Mozart im Zeitraum eines halben Jahrhunderts sichtbar wird, zeigt einen Riesenschritt zur Vollendung. Da erst ward die Kunst frei und der Phantasie auch auf diesem Gebiete sich zu Idealen aufzuschwingen vergönnt. 3. Die Kunst der Instrumentalmusik ist von dem Geschmack der Zeit weit mehr abhängig als die Gesangmusik, oder es herrscht in derselben die Normalidee des Schönen mit größerer Entschiedenheit vor, aber bei dem dabei oft eintretenden Wechsel auch auf kürzere Zeit. Während wir an den Werken von Scarlatti und Leo uns heutigen Tages noch erfreuen und stär-

ken, auch die Gesänge aus den Opern von Casti und Carissimi nicht als ungefällig zurückweisen, ertragen wir die Instrumentalmusik aus derselben Zeit keinen Augenblick. Den Grund hiervon suche man im Mangel ihres Inhalts und ihrer Bedeutungslosigkeit. 4. Vocalmusik wird leichter und mithin allgemeiner verstanden als Instrumentalmusik, welche eine musikalische Abstraction voraussetzt. Das Wort und der demselben inwohnende Begriff dient zu einem stützenden Anhalt, welcher den Meisten nöthig wird, um in den Regionen des freien Geistes einen festen Punct zu gewinnen. So halten diejenigen, welche keinen Sinn für Musik haben oder zu haben meinen, bei Anhörung des Gesangs noch aus, finden aber Instrumentalmusik wenn nicht unerträglich, doch höchst langweilig. 5. Eben so lehrt die Erfahrung, daß die Instrumentalmusik weit mehr Theilnehmer, welche sie ausüben, als solche findet, welche sie nur hören. Sie wird nemlich nur zu leicht zum Spiel technischer Fertigkeit, und damit ist der gewöhnliche Mensch beschäftigt und befriedigt; dagegen verlangt sie in dem Hörer eine rein musikalische Bildung, und läßt voraussetzen, daß derselbe sich in die Geistessphäre, die über dem Begriff liegt, erhebe. Dies aber wird nicht so Vielen möglich oder leicht.

§. 4.

Auf dem Standpuncte ästhetischer Betrachtung beschäftigen uns nach Feststellung des Grundverhältnisses die Fragen: ist das Schöne in Instrumentalmusik und Vocalmusik ein Gleiches, oder verfahren sie in der Darstellung nach verschiedener Weise und mit verschiedenem Erfolge?

Die Idee der Schönheit ist überall die Eine; nur führen verschiedene Wege zu ihr hinan und in ihrer Realisirung ergibt sich eine verschiedene Mischung der Elemente. Hat nun die Musik zur Aufgabe inneres Seelenleben zur Anschauung zu bringen und Gebilde

aufzustellen, in denen innere Begebenheiten und Zustände unter der Beziehung auf ein Reingeistiges und Unendliches, welches wir das Ideale nennen, durch Töne und deren Bewegung erscheinen, so vollführt die Vocalmusik diese Darstellung durch den unmittelbaren Ausdruck, der sich an das Wort des Gedankens anschließt, die Instrumentalmusik im freien Tonspiele. Beiden fällt, um Schönheit zu erreichen, die geistige Beseelung des Kunstwerks zu, so daß wir in demselben die Elemente des Schönen, also die in reinen Formen zur Einheit verbundene Mannichfaltigkeit, die Bedeutsamkeit der charakteristischen Wahrheit und den Abglanz eines Unendlichen und Göttlichen zu unserer Befriedigung und Beseligung wahrnehmen. Die Instrumentalmusik erreicht dieß, wie schon angegeben wurde, mit mehr Freiheit und in musikalischer Selbständigkeit, allein sie hat dennoch aus dem Quell zu schöpfen, welcher dem Gesang näher liegt und der Urquell ist. Der Streit, welcher gegen das vermeintliche Princip der Cantabilität von Nägeli und Andern geführt worden ist, beruhte entweder in einem bloßen Mißverständnisse, als habe man bis dahin behauptet, das Instrumentalstück müsse so beschaffen seyn, daß es gesungen werden könne, oder in einem Irrthume, welcher das Wesen der Musik überhaupt und die Aufgabe der musikalischen Kunst verkannte. Wie dem auch sey, was als das Gesangreiche in der Musik verlangt wurde, war der seelenvolle Ausdruck und die Innerlichkeit, welche unbedingt als das Wesentliche betrachtet werden mußte.

§. 51.

Vergleichen wir die Befähigung für Darstellung der Schönheit, so ergibt sich, daß der Gesang in dreifacher Hinsicht der Instrumentalmusik voraussteht. Denn 1. fällt ihm die Totalität des bethätigten Geistes zu. Alle Seelenvermögen werden in dieser Production wirksam; das die Töne begleitende Wort bezeugt die Ein-

stimmung des Gedankens, durch welchen dem Gefühl bestimmtere Deutung ertheilt wird; der Zusammenhang zwischen einer Idealwelt und der wirklichen, den auch die feinste Dialektik nicht aufhebt, die Einheit der Natur und des Geistes, die nie den spaltenden Begriffen der Denker weicht, wird durch den Gesang fühlbar, und gewährt dem Hörer das lebendigste Interesse. 2. Ihr ist die Unmittelbarkeit eigen, welche der Uebertragung in ein Instrument namentlich da, wo dieses durch natürliche Bedingungen beschränkt wird, mangelt. Wer möchte die Posaune oder den Contrabaß zu einem Instrument inniger oder auch nur regsamer Gefühle wählen, wenn auch Virtuosen sie dazu machen wollen? Die Verbindung vieler sich gegenseitig gleichsam aufhebender und harmonisch wieder einender Instrumente kann nicht ersetzen, was im Gesang die Töne unmittelbar mit dem Seelenleben in Verbindung erhält und ihnen Realität verleiht. 3. Die Zeichnung des charakteristisch Schönen vermag der Gesang mit vollkommner Wahrheit zu leisten. Die zarteste Regung wie der heftigste Drang der Leidenschaft, der stockende Puls des Lebens wie die volle Strömung der Kraft, das Geheimnißvolle und Raschwechselnde in den Zuständen der liebenden oder hassenden Seele, Alles, was das individuelle Seelenleben in sich faßt, bringt der Gesang zur klaren, überall sicher erkennbaren Anschauung. Dagegen steht die Instrumentalmusik auch in dreifacher Vorzüglichkeit voraus. 1. Ist das Einfache an sich nicht das Schöne, sondern wird dies in der zur abgerundeten Einheit geordneten Mannichfaltigkeit enthalten, so muß bei dem größeren Umfang des Gebietes zugestanden werden, der Musik durch Instrumente werde möglich in der freiesten Gestaltung und vollsten Combination der Töne das Höchste zu leisten. Sie gebietet über eine unzählbare Mannichfaltigkeit der Formen, und ihre Erfindung kann geradehin eine unendliche genannt werden. Daher kommt ihr Fülle und Kraft in der Vereinigung mehrerer Instrumente, und bei dem

Einzelnen die lebendigste Beweglichkeit durch alle rhythmischen Verhältnisse, die Gewandheit auch das Entfernte in melodische Einheit zu verbinden, und so eine unerschöpfliche Quelle der Originalität eigenthümlich zu. 2. Insofern sie nicht in leeres Tonspiel übergeht, wol aber der selbständigen Wirksamkeit vollkommen Herr ist, und damit sich in die nicht von Begriffen erfaßbare Sphäre des Gemüthslebens erhebt, vermag sie rein ideale Tongestalten zum Ausdruck dessen zu schaffen, was zu bezeichnen keine Sprache hinreicht, und vermag zu einer Befriedigung und Entzückung zu führen, die, von allem Körperlichen frei, nicht dem engen, niedern Erdenleben zuzugehören scheint. 3. So aber besitzt sie eine symbolische Bedeutsamkeit, die, wie alles Symbolische, eine tiefer dringende Erkenntniß voraussetzt. Dem Eingeweihten und Vertrauten ist die Deutung möglich; dem Ahndungslosen erscheint das Inhaltsreiche als leer und nichtig. Von dem Componisten der Instrumentalmusik, zu welchem sich freilich in unserer Zeit jeder Spieler macht, verlangen wir vor Allem, daß er Dichter sey, und da die Hülfe des Worts ihm abgeht, in einem höheren Sinne als der Componist des Gesangs. Er auch soll Seele aussprechen, nicht mit Tönen äußerlich und künstelnd spielen, soll Natur darstellen und Ideen und Anschauungen in Formen kleiden, welche flüchtig vorüberschwebend den Sinn berühren, und das geistige Leben in seiner mannichfachen Bewegung abspiegeln, und so mehr bedeuten, als sie an sich erscheinen. Darf beim Gesang nicht der Begriff des Worts und die abstracte Bestimmtheit des Gedankens überwiegen, sondern muß da alles Bezeichnende als ein inneres Leben hervortreten, so soll die Musik der Instrumente ihren Tonbildungen einen seelenvollen Inhalt, den der künstliche Ton nicht ursprünglich mit sich führt, verleihen, und mit dem Objectiven ein Subjectives verschmelzen. Die musikalische Idee muß eine Idee des Geistes in sich tragen. Dem Tondichter dieser Art bietet sich eine unzählbare Menge

von Ausdrucksformen dar, damit er sie für eine symbolische Darstellung verwendend und zu schönen gestaltend nicht etwa blos die Organe fremden Gehörs in Thätigkeit setze, sondern Geister über das Sinnliche erhebe und Ahndungen wecke. Dafür liefert freilich unsere neueste Orchestermusik gar oft keinen Beweis, sondern sagt sich von aller Anforderung an eine ideelle Bedeutsamkeit und an ein Ideal der Tonkunst los. Der körperliche Gehörsinn wird mächtig afficirt, durch Tonmassen übertäubt; die Seele aber geht leer aus und vermag nicht einmal den gehaltlosen Spielen spielend zu folgen.

§. 6.

Wo die Vereinigung beider Arten statt findet wird eine Unterordnung zur unerläßlichen Bedingung. Dem Gesang soll die Instrumentation stets als Begleitung gegeben seyn. Dies aber ist nicht so zu deuten, als gewähre letztere nur eine zufällige Zuthat oder einen unwesentlichen Schmuck. Das Kunstwerk muß in allen seinen Theilen aus dem Ganzen gearbeitet und organisch geordnet seyn. So bilden die Singtöne mit denen der Instrumente eine im Umfang größere, in der Belebung kräftigere Einheit, und wenn hierbei dennoch festgehalten wird, daß der Gesang die wesentliche Grundlage ausmacht, so kann durch die Instrumente bald eine erhöhte Anschaulichkeit, bald eine schärfere und bestimmtere Charakteristik, immer aber ein größerer Reichthum der die eine Idee aussprechenden Formen gewonnen werden. Was die singende Stimme als individuell ausspricht, hat die Begleitung im Allgemeinen zu erfassen, so daß sie verbunden den Ausdruck erhöht, ohne sich selbst vorzudrängen. Nicht irren darf der Mißbrauch, in welchem unsere Operncomponisten die Singstimme durch ungebührliche Anhäufung und Verstärkung der Instrumente unhörbar machen und mit aller vermeintlichen Tonfülle nichts darbieten als bemalte Schalen ohne Kern; selbst bei einer Menge von Liedern verschwindet die Melodie

des Gesangs unter der dröhnenden Begleitung, die überdieß oft ohngeachtet aller Künstelei keine Verwandtschaft mit der Grundlage zeigt; ein willkommenes Rettungsmittel für die sich unter nichtigen Prunk bergende Armuth an Geist und Gemüth. Gesangmusik unter Begleitung der Instrumente macht schon wegen der geforderten Mäßigung die schwierigste Aufgabe der Composition aus.

§. 7.

Uns kommt hier nicht zu eine Classifizirung oder auch nur Verzeichnung der möglichen und vorhandenen Instrumente, die man als Blasinstrumente, Saiteninstrumente, Schlaginstrumente benennt, zu versuchen. In ästhetischer Hinsicht haben wir theils den Charakter des Klangs, mit welchem ein Instrument dem charakteristischen Ausdruck dient, theils die Regel, nach welcher der Componist in vielstimmiger Musik die Instrumente für die Erreichung schöner Darstellung wählt und ordnet, zu beachten: von ersterem ist im ersten Theile S. 265 das Nöthige bemerkt worden, die letztere findet ihre Berücksichtigung in den ästhetischen Lehren der Composition.

Die Reihe der Erfindungen wird nie für eine abgeschlossene genommen werden, wenn auch eingestanden werden muß, das Vorzüglichste und Wesentliche sey bis auf heutigen Tag vorhanden und so der Apparat vollständig gewonnen, mit welchem ein musikalisches Kunstwerk ausgeführt werden kann. Verbesserung, Erweiterung und selbst Entdeckung anderer tauglicher Werkzeuge bleibt der fortschreitenden Zeit anheimgestellt, das Gesetz aber, unter welchem die Kunst ein Instrument zur Darstellung des Schönen anwende, immer das Eine, bei dem Einzelnen nur nach dessen Charakter modificirt. Es hat der Componist wohl zu erwägen, wie die geblasenen Instrumente das Innere der Seelenstimmung mit lebendigem Hauche am sichersten bezeichnen, die Saiteninstrumente einen mehr objectiven Charakter behaupten

und schon eine Uebertragung inneren Lebens voraussetzen lassen, dagegen die geschlagenen Saiten nur zu leicht zu einem blos äußerlichen Spiele verleiten. Ohne Bewußtseyn des Tons existirt kein musikalisches Kunstwerk; das Körperliche des Tons aber muß verschwinden und vergeistigt werden, und daß dies dem Vortragenden möglich werde, darauf hat auch der Componist hinzuarbeiten. Wo Alles nur auf Ueberwindung technischer Schwierigkeiten berechnet wird, läuft die Kunst Gefahr verloren zu gehen, und alles Aufgebot neuer Mittel und Formen vermag weder den Mangel an Ideen zu ersetzen, noch eine von dem Kunstbetrieb erzielte und ihn belohnende Wirkung zu erreichen.

§. 8.

Eine neue Lehre hat uns glauben machen wollen, es gebe Töne außer aller Beziehung auf einen natürlichen Inhalt und die Instrumentalmusik bestehe in Aufstellung (damit wir ja nicht sagen Aussprache) eines Unendlichen ohne besondere Beziehung auf die endliche Welt, welche erst bei einem Uebergange in den Gesang gewonnen werde. Beides ist unwahr, und nur durch verschrobene Umstülpung der Begriffe kommen jene Dialektiker auf die unläugbare Thatsache des innern Lebens zurück, daß der Gesang allein dem Gefühle der Andacht und der Verehrung der Gottheit die treueste und zureichende Aussprache verleiht. Uns liegt die Frage vor: was eignet den Gesang allein für religiöse Musik? und kann reine Instrumentalmusik auch in den Tempeln der Gottesverehrung ihre Bestimmung erreichen? In dem Gesange, welcher in der Individualität des Herzens seine Heimath hat und nicht durch freie Spiele der Phantasie von der ruhigen Beschauung des Ueberirdischen abgezogen wird, ist die Möglichkeit für die Darstellung einer Verbindung des Endlichen und Unendlichen auf das Vollkommenste gegeben, wodurch zugleich die Gegensätze, welche in den Gefühlen der Sehnsucht nach Heiligung, in der nach der

fernen Höhe aufblickenden Anbetung, und dann wieder in der Ahndung einer Gottesnähe enthalten sind, zum Bewußtseyn gelangen. Das Religiöse macht das Grundgefühl menschlichen Daseyns aus, und Alles kann auf dasselbe zurückgeführt werden; dieses Grundgefühl aber hat für die Entäußerung in dem Gesange sein unmittelbares Organ, selbst näher gelegen als die Rede. Der Gesang wird, sobald das Herz Antheil nimt, zum Bedürfniß der Religion, wie er dagegen als religiöser seine höchste Bestimmung erreicht. Nimt die Vocalmusik im Wesentlichen die mannichfaltigen Bedingungen, welche Leidenschaften, Affecte, Charakter und äußeres Leben mit sich führen, als irdische Beschränkung in sich auf, so erprobt sie als geistliche die reine Verschmelzung des Unendlichen mit dem Endlichen in Glauben und Liebe und zeigt wie die Seele frei wird von den Fesseln der Erde, wenn sie an ein höheres Daseyn gebunden in Gott lebt. Tritt zu ihr instrumentale Begleitung, so muß diese, soll nicht die Wahrheit verletzt und der Erfolg vereitelt werden, stets in Unterordnung nach dem gleichen Ziele streben. Andacht in Demuth wie in Erhebung, im Hinsinken der reuigen Seele vor dem Allreinen wie in der lobpreisenden Anbetung des Allmächtigen soll die Musik der Religion, sie werde in Kirchen oder außer denselben vernommen, kund werden lassen, nicht verflüchtigt im freien Tonspiel, sondern unmittelbar entstammt aus der gläubigen Brust. Dies läßt das Wesentliche der kirchlichen Musik in dem Gesang finden, zu dem belebend und verstärkend, ja selbst verzierend die Instrumente hinzutreten mögen, immer aber nur um mittelbar das auszusprechen, was die fromme Seele erfüllt. Inwiefern hierbei das Einfache, Contemplative im Gegensatz einer erhöhten Mannichfaltigkeit Raum oder Vorzug gewinnt, läßt im Allgemeinen sich nicht bestimmen, da die Wahl oder vielmehr die Nothwendigkeit von dem Inhalt des Gefühls abhängt. Gewinnt hierbei das Instrumentale, namentlich in dem flüchtigen Spiele

der Saiteninstrumente, die Vorhand, so zerstört der sinnliche Reiz und die Objectivität der Töne den intensiven Charakter der Darstellung, und das Heilige läuft Gefahr einer Profanirung. Nimmer aber werden Instrumente in ihrer Selbständigkeit, wie dies die zwischen den Messen eingelegten Symphonieen erweisen, dem religiösen und gottesdienstlichen Gebrauche zureichend sich eignen, und wenn Haydn die Musik der sieben Worte des Erlösers ursprünglich nur für ein Orchester setzte, stand die Aufführung mit einem geistlichen Vortrag des Bischofs zu Cadix als Zwischenspiel in Verbindung, ohne welchen das Ganze, wie auch die gediegenste Meisterschaft sich in ihm bewährt und wie tief das Einzelne dem von reinster Frömmigkeit erfüllten Gemüth entschöpft ist, dennoch nicht allein der Klarheit, sondern auch der Heiligkeit ermangeln würde. Nun in Gesang verwandelt gehört das Werk zu dem Ausgezeichnetsten der musikalischen Kunst, insofern die Grundlage der Singstimmen durch den freiern Gang der Instrumente eine kräftigere Belebung und anderer Seits die Instrumentalpartieen eine Beglaubigung ihres Inhalts so erhalten haben, daß die Wirkung einer innigen Rührung im mitgefühlten Schmerz und zugleich einer dankbaren Hingebung an den duldenden Erlöser nie vermißt werden wird. Aus dem Gesagten also geht hervor, daß beide Arten der Musik nach ihrem verschiedenen Wesen in Anwendung kommen und in Verfolg eines besondern Ideals einem verschiedenen Stil zufallen; daß wir namentlich bei Unterscheidung geistlicher und weltlicher Musik jeder dieser Arten mit Recht einen eigenthümlichen Wirkungskreis zutheilen, daß die selbständige Wirksamkeit der instrumentalen Musik in religiöser und gottesdienstlicher Beziehung immer nur als die Seelenstimmung vorbereitend behandelt werden kann.

Achtes Capitel.

Von der Kritik musikalischer Werke.

§. 1.

Eilt die schaffende Kraft auch den Lehren der Kunst voraus, welche erst aus den vorhandenen Werken abgenommen sind, so kann, ist einmal ein Schlußstein der Erfahrung in der Vernunft gefunden, das einzelne Kunstwerk doch auch nach den für's Allgemeine aufgestellten Gesetzen beurtheilt werden. Dies ergibt eine Kunstkritik, durch welche theils der ästhetische Charakter des Werks im Ganzen und in seinen Theilen dargelegt, theils die Leistung des Urhebers nach den anerkannten Regeln beurtheilt wird. Was diese Kritik auf dem musikalischen Gebiet zu vollführen habe, und wie sie auf die weitere Fortbildung der Kunst und Künstler einen entschiedenen Einfluß bewähre, dies müßte in unseren Tagen längst erkannt und erprobt seyn, wenn die mächtige Zahl der laut werdenden Kritiker und die unablässige Uebung kritisirender Federn eine allgemeine und gründliche Ausbildung und die Erfüllung eines übernommenen Berufs voraussetzen ließe. Wer aber weiß und beklagt nicht, wie tief die Kritik herabgesunken und in Verruf gekommen ist durch das unbesonnene Gerede und anmaßliche Aburtheilen der Unwissenden, wie durch die Falschheit der Parteigänger? Fast haben wir den Begriff einer ächten Kritik verloren. Je schwerer freilich bei der Tonkunst die Umfassung der Theorie auch in ästhetischer Hinsicht fällt, je schwankender sich der Sprachgebrauch in Handhabung der Grundbegriffe zeigt und je geneigter die Menge ist aufgeputzten hohlen Wortkram und flatternde Bilder der Phantasten für eine gründliche Forschung hinzunehmen, desto leichter konnte die Verwahrlosung der Kritik sich eindrängen, um endlich alles Ver-

trauen an die Statthaftigkeit eines ästhetischen Urtheils zu vernichten. Unsere Zeitschriften sind ja zum Tummelplatz, wie jeder andern, so auch der artistischen Anmaßung geworden, und unberufene Censoren figuriren in einem Amte, dessen Würde und Pflicht sie im Geringsten nicht begriffen haben.

§. 2.

Die Beurtheilung eines musikalischen Werks hat, das Wesen der eigenthümlich begründeten Kunst im Auge haltend, folgende Hauptfragen zu lösen: 1. Welche Gefühle lebten in dem Künstler? und in welcher Klarheit und Kraft? 2. Welches Princip schwebte dem Urheber des Werks vor und wie entwarf er sich das Ideal der Schönheit? 3. Wie wirkten für die Combination der Ideen und vor der Darstellung oder Ausführung Phantasie und Verstand in harmonischer Verbindung? 4. Wie handhabte der Künstler das Material der Darstellung für geistvollen Ausdruck? 5. Wie leistete er den Gesetzen der Erfindung und Anordnung Folge? 6. Welche Stelle nimt das Werk nach Stil und Manier beurtheilt ein?

Der Maßstab, nach welchem die Beurtheilung verfährt, beruht in der aus Erfahrung gewonnenen Normalidee, welche als Kunstregel ausgesprochen wird. Dies Ideal nemlich, ein Product des künstlerischen Geistes, will erworben seyn, und wird um so bestimmter und klarer hervortreten, je fester die Grundlage vorausgegangener Anschauungen war; daher der Kritiker ein erfahrener Kenner seyn muß. Ihm muß die Idee in vorhandenen Werken aufgegangen seyn, und zu je größerem Reichthum er in der Auffassung mannichfaltiger Formen gelangt, desto sicherer wird er auch in jedem neu Gegebenen die besonders verwendete Idee erkennen und würdigen; je weiterhin er die Bestrebungen der kunstübenden Menschheit überschaut, desto gewisser wird er jedem einzelnen Product seinen Standpunct anweisen.

§. 3.

Zu der Höhe der Vollendung führen Stufen. Keiner darf sich zu rühmen wagen, die letzte betreten zu haben; denn auch hier liegt das Ziel in der Unendlichkeit. Dennoch lassen sich Höhenpuncte anerkennen, auf welchen die Anforderung an mögliche Vollendung genügende Beruhigung findet. Man nennt diese Werke nach herkömmlichem Sprachgebrauch classisch. Dieser Ausdruck leidet allerdings an Unbestimmtheit, und ist daher zu allen Zeiten verschieden gedeutet und wol auch gemißbraucht worden, indem man entweder damit alles nur einigermaßen Vorzügliche bezeichnete, oder von einem besondern Standpunct, einer speciellen Neigung aus bald das durch Alterthümlichkeit Bewährte, bald ein nach den Kunstregeln wohl Gearbeitetes, bald auch nur das dem Zeitgeschmack Entsprechende verstand. Alle aber sind darin einverstanden, es werde mit dem Namen der Classicität dasjenige bezeichnet, was als Musterbild für alle Zeit gelte und in sich einen unbedingten Werth trage. Daß dies namentlich diejenigen Werke trifft, welche im Ablauf der Zeit nicht untergegangen und vergessen worden sind, versteht sich von selbst, wenn man nur nicht den Begriff der bloßen Alterthümlichkeit damit verwechselt. Will man dadurch nähere Bestimmung erhalten, daß man dasjenige classisch benennt, was in Erfindung und Darstellung den Kunstgesetzen entspricht, so hat man damit nicht mehr oder nicht weniger benannt als die Aufgabe einer jeden Kunstschöpfung, und classisch wäre ein jedes wahrhafte Kunstwerk, in welchem Stoff und Form einander entsprechend zur Darstellung der Schönheit dient. Man kann aber dann nicht der Folgerung entgehen, daß nicht allein jede Zeit ihre classischen Werke besitzt, sondern sie auch für sich allein besitzt, daß mit dem unläugbaren Wechsel der Normalidee des Schönen auch das Classische aufhört zu seyn. So würde dasjenige, was Josquin des Pres und Ockenheim in geistlicher Musik, Monteverde und Carissimi in

Opern mit unbedingtem Beifall ihrer Zeitgenossen zu Gehör brachten, für alle Zeit den Ruhm des Classischen auf sich ziehen und wir uns zu einer gerechten Verehrung verpflichtet fühlen. Kaum aber wird Jemand dieser Pflicht unbedingte Folge leisten. Das Classische soll für alle Zeit gegeben seyn und steht über der Zeit, nicht durch die Grenze der Jahrhunderte beschränkt, oder als alt und neu zu unterscheiden. Zum Classischen nemlich wird ein Werk durch die volle und der individuellen Bedingung enthobene Auffassung der Schönheit, mithin durch die Reinheit und Allgemeingültigkeit des sich in ihm aussprechenden Menschlichen, durch das rein Geistige seiner Belebung. Das classische Kunstwerk ist Allen gegeben und erfreut, befriedigt, beglückt, so lange der Mensch seiner Natur nicht entartet; denn es spricht nicht dasjenige aus, was zufällig und Sache der Neigung oder des Individuellen ist, sondern ein allgemein Menschliches. So kann ein Musikwerk nach den Regeln der Composition gearbeitet und correct seyn, die Erfindung kann Genialität beurkunden, auch mag ihm nicht Schönheit, nicht Gefühlsausdruck geradehin abgesprochen werden, und dennoch vermögen wir nicht es classisch zu nennen. Dagegen haben die Werke der griechischen Dichtkunst und Plastik diesen Namen fast vorzugsweise erhalten, weil kein Mensch gesunden Geistes und reinen Herzens gedacht werden kann, dem sie nicht Befriedigung und Wohlgefallen erregten. Coreggio hat wol Niemand gezweifelt unter die classischen Maler zu rechnen, wenn auch ausgemacht feststeht, daß fast kein Gemälde seiner Hand ohne Verstoß gegen die Correctheit der Zeichnung gefunden wird; Händel hat die Chöre seiner Oratorien, Seb. Bach seine Motetten für alle Zeit geschaffen, weil in ihnen abgesehen von contrapunctistischer Kunst ein ewiges Pfund menschlicher Ideen, menschlicher Gefühle als Antheil an einem unsichtbaren Daseyn niedergelegt ist, wenn dagegen Händel's Instrumentalmusik und ein großer Theil der Opernarien dem Ge-

schmack unserer Tage nicht mehr genügen, weil sie ohne tieferen Inhalt nach individueller Auswahl Formen anwenden, die mit der Zeit veralten mußten, da kein innerer Gehalt sie belebte. Halten wir an der Idee des rein Menschlichen oder dessen, was das allgemeine und unwandelbare Interesse der Menschheit in sich faßt, als der Grundlage des Classischen fest, so erklären wir auch, wie manches vortreffliche Kunstwerk doch nicht auf eine unvergängliche Anerkennung Anspruch machen kann. Spohr's Oratorium: die letzten Dinge, wird in alle Zeit fortleben; ob dessen letzte Stunden des Heilands, steht zu zweifeln, weil neben vielem Vortrefflichen und Herrlichen Vieles nur einer individuellen Manier anheim fällt, die Instrumentirung den Gesang verdeckt und dieser öfters nicht das Leben athmet, welches aus tiefem Herzen stammt. Wo das Werk an die Individualität des Künstlers gekettet, oder von der Neigung der Zeit abhängig ist, trägt es auch den Keim seiner Vergänglichkeit in sich. Auch kann darauf der Mangel freier und leichter Behandlung hinführen, da alles Gezwungene, Unklare und in Schwierigkeiten sich Verlierende die Ansprache an ein rein menschliches Gefühl aufhebt. Durch Künstelei errang noch kein Meister den nimmer welkenden Kranz. Uebrigens kann auch hierbei kein letzter Punct herausgefunden und nicht von einer absoluten Classicität geredet werden, indem die Bildung der Seelenkräfte, die Freiheit der Lebensansicht, die Bewältigung der Wahrheit stets in Graden der fortschreitenden Entwickelung besteht und überall die Bedingung dessen eintritt, was überhaupt der Mensch zu erreichen im Stande ist.

§. 4.

In jedem ächten Kunstwerk haben wir die ganze Kunst zu erkennen und das ihm zum Grunde gelegte Princip zugleich in allgemeiner Gültigkeit zu prüfen. So deducirt die Beurtheilung das Allgemeine aus dem

besonders Gegebenen und legt anderer Seits an dieses die theoretisch festgestellte Regel. Dies Feststellen aber darf nicht einseitig, nicht willkührlich seyn. Es würde die Kritik irrig verfahren, wenn sie, den alten Lehren der Setzkunst getreu, die große Menge von Regeln über Erlaubtes und nicht Erlaubtes, nach denen die Werke der früheren Zeit gearbeitet wurden, noch heute in Anwendung bringen wollte, nachdem wir eingesehen, daß der Wohllaut nicht zum unbedingten Regulativ erhoben werden kann. Wenn dagegen der Beurtheiler eines Musikwerks nach der Gültigkeit der Anforderung, welche an das Gefühl bei aller Musik gemacht wird, auf das sich beschränkt, was seiner individuellen Neigung entspricht, und daher auch einem Wechsel in der Zeit unterworfen ist, so wird solch einseitige Bestrebung nimmer zu einem richtigen Kunsturtheil führen. Vor Allem ist Durchdringung des Wesens der Tonkunst nöthig, wozu nicht Viele sich Zeit gönnen. Ohne auf diesem Boden festzustehen, schwankt Jeder in seinem Urtheile. Dann aber wird eben so nöthig den Standpunct eines jeden Werks sowohl in Hinsicht seiner Art als in Beziehung auf die Periode der Kunstentwickelung, der es angehört, aufzufinden und fest im Auge zu halten, ohne jedoch von der Ansicht geleitet zu werden, als sey für manches in der Seelenthätigkeit Begründete zu gewisser Zeit nicht einmal die Möglichkeit vorhanden gewesen, oder als habe z. B. zur Zeit Bach's die kunstübende Menschheit der lebendigeren Ausbildung des Gefühls und der Phantasie ermangelt. In Bach's so oft nur als streng und herb angesehenen Werken liegt bei weitem mehr Gefühl und mehr Phantasie als in vielen neueren überschwenglichen Productionen, und Maria von Weber konnte ihn mit Recht einen romantischen Tondichter nennen. Das Gefühl aber war nicht auf sinnliche Affection, sondern auf die Tiefe geistiger Anschauung, auf eine in dem Größten wie im Kleinsten kundwerdende Bedeutsamkeit gerichtet; und wie sollte jemals Phantasie sich kräftiger,

freier und kühner bewähren, als in jener Verwebung vielzähliger, oft scheinbar widersprechend aus einander tretender Melodieen zu einem harmonischen Ganzen, oder in dem unaufhaltsamen Flusse der einfachen, aber bis an die äußersten Grenzen kühn und frei sich bewegenden einstimmigen Melodie? Die Componisten theilen sich in zwei Arten: solche, welche zuerst nach den bereit liegenden Mitteln, als Melodieen, Modulationen, Harmonieen, contrapunctischer Kunst, greifen und zu deren Verwendung dann einen Gegenstand oder eine Idee aufsuchen, und solche, welche vor Allem die Idee erfassen und nach klarer und vollständiger Durchschauung zu deren Darstellung die tauglichen Mittel wählen. Nur die Letzteren haben eigentlich vollen Anspruch als Künstler beurtheilt zu werden; ihre Auffassung der Ideen und deren Entwickelung ist's, welcher wir nachgehen müssen, um die Höhe des Standpuncts und den Werth der Kunstschöpfung zu prüfen.

§. 5.

Ueberschauen wir, so weit der Blick in die Geschichte reicht, den rasch vorgeschrittenen Aufbau unserer Kunst und zählen wir die große Zahl der thätigen Werkmeister, so erfaßt uns Staunen und gerechte Bewunderung. Mächtige Säulen stützen und zieren den Tempel. Wir können beklagen, aber auch leicht verschmerzen, daß uns die Werke des vorchristlichen Alterthums auf diesem Gebiete verloren gegangen, weil in dem neu erweckten Gemüthsleben die Musik ihre Heimath fand, und wir in rascher Entwickelung der Kunst eine so reiche Summe des Schönsten und Herrlichsten gewonnen haben, daß man beinahe behaupten möchte, es sey fast unmöglich oder wenigstens schwer andere Ideale der Kunst zu entdecken. Statt sich des Vorhandenen zu erfreuen und an den Musterbildern sich zu bekräftigen, verweilt man herkömmlich länger und sorgsamer in Nachweisung eines drohenden Verfalls, eifert bald ruhiger bald heftiger ge-

gen eine sich eindrängende Afterkunst, nicht bedenkend, wie solche kernlose Erzeugnisse wol auf der Fluth der Zeit nicht ohne Flitterglanz hinschwimmen, aber auch in Kurzem von derselben verschlungen werden und untergehen. Allerdings wird die Kunst zum Handwerk, das Kunstwerk zu einer Handarbeit, wenn nicht freie Thätigkeit des Geistes, für ein Höchstes beseelt, einen inneren Reichthum erringt und besonnenes Studium diesen ordnet und verwendet, und wenn dagegen ein oft sehr beschränktes Streben auf fremdartige Zwecke des Zeitvertreibs, des Broderwerbs, der Eitelkeit gerichtet ist. In keiner der Künste mag es so viele Handwerker und patentmäßige Zunftgenossen geben als in der Tonkunst; vielleicht sind wir berechtigt die Compositionen in der der Mehrzahl als gemachte, nicht aber als geschaffene zu bezeichnen; doch darf die Einseitigkeit der Beurtheiler nicht geringer erachtet werden, wenn hier der Eine außer der alten contrapunctischen Schreibart Alles nur leichtfertig und profanirt findet, der Andere sich auf die Verehrung eines einzigen Meisters wie Händel's oder Bach's beschränkt, ein Dritter das Wesentliche in wohlgefälligen Melodieen oder in prachtvoller Volltönigkeit sucht. Da kommt ein zweifacher Trost zu statten: einmal, daß die Entwickelung der Kunst auch zwischen mancherlei Abwegen festen Schritts und unter Sicherheit, welche der Genius der Menschheit verleiht, dem wenn auch noch geborgenen Ziele zustrebt; und dann, daß die vorurtheilsfreie Würdigung eine Toleranz übt, welche das Mitwirken der minder Begabten nicht übersieht, sondern ihm auch eine Beziehung auf das große Ganze abzugewinnen versteht. Da erscheint Mancher noch ebenbürtig, den die kurzsichtig Urtheilenden aus dem Reiche verwiesen. In des ewigen Vaters Hause sind viele Wohnungen, und ein jegliches redliches Bemühen ist seines Lohnes werth. Nicht Alle können groß seyn, und doch darf sie nicht die Verachtung der Kleinheit treffen; wie nach dem alten Sprichwort auch der große

Homer bisweilen schläft, so kommen auch den geringeren Geistern glückliche Stunden und das Gelingen einzelner Bestrebung findet einen lobwürdigen Namen.

§. 6.

Wie bei den bildenden Künsten für die Auffassung eines Werks eine Kunst zu sehen vorausgesetzt wird, so bei der Tonkunst zu hören. Jeder aber weiß, daß mit dem Ohr an sich das Ganze nicht vollbracht und überhaupt hierbei nicht das äußere Ohr allein gemeint wird. Das schöne Kunstwerk aus der Totalität des Geistes hervorgegangen erheischt auch eine solche Totalität für seine vollständige Erfassung. Das Gefühl allein reicht da nicht aus; es werden alle Seelenkräfte in Anspruch genommen, und eine falsche Ansicht meint, durch eine hinzutretende Reflexion werde die unbefangene Hingabe und der Genuß gestört oder gar aufgehoben. Sie kann dies bewirken, doch muß sie es nicht; vielmehr wird das Gefühl durch Erkenntniß der Eigenthümlichkeit und Vollkommenheit des Werks erweitert und verstärkt, Gedanken werden zu Zeugen des aufgehellten wirksamen Inhalts und eine Beurtheilung, welche das Ganze umfaßt und dem Ideale gegenüberstellt, erscheint stets als eine gerechte, nicht den Genuß beeinträchtigende. Freilich wird uns nur zu oft die Freude an der Kunst durch das eitle und in vieler Hinsicht habsüchtige Virtuosenunwesen verleidet, nicht seltner möchte sich das Ohr vor dem Schmerz der Uebertäubung verschließen, und große Opfer der Geduld und Nachsicht wollen gebracht seyn; allein die Pflicht einer wahren Kunstbildung, mit der wir zu den aufgestellten Werken hinzutreten und ihres Besitzes als einer Offenbarung des ewigen Weltgeistes gewiß werden sollen, darf auch nicht als eine leichte und zufällige betrachtet werden; wir haben Fleiß und Mühe daran zu setzen, um zu den Genien, welche das Schicksal erlas die Verkündiger eines ewigen Worts, des Worts der Schönheit, zu werden, emporgehoben, das-

jenige würdigen zu können, was die Verherrlichung Gottes und des Menschengeistes in sich trägt und unvergängliches Eigenthum der gesammten Menschheit ausmacht.

Fünftes Buch.

Die Gesetze der musikalischen Kunstdarstellung.

Besteht ein musikalisches Kunstwerk nicht in einer zufälligen Zusammenreihung von Tönen und Melodieen, sondern als ein organisches nach den Gesetzen des Geistes geschaffenes Ganzes, und tritt in ihm ein getreues Abbild des inneren Seelenlebens unter das der Idee der Schönheit entnommene Gesetz, so ist seine ganze Existenz an eine Gesetzlichkeit gebunden, welche sich in Beziehung auf die Kunstübung als Regeln aussprechen läßt. Diese Regeln sind nicht Product der Willkühr, und obgleich sie erst aus der im Fortschritt der Kunstentwickelung gewonnenen Erkenntniß nach und nach entnommen sind, dürfen sie nicht einem Zufall zugeschrieben werden, der im Gebiete des Geistes keinen Raum findet. Kömmt dem Künstler auch ein Einfall bei, von dem er nicht weiß, woher er ihm gekommen, obgleich auch dieser nicht ohne Zusammenhang und Grund erscheint, so wird derselbe, in's Bewußtseyn eingetreten, zu seines Geistes Besitzthum, und mithin den Gesetzen desselben unterworfen. Diese aber gehen hier aus dem Wesen der Schönheit, welches in Allem, was ein Kunstwerk anlangt, das leitende Princip ausmacht, hervor, und zeigen, wie auch in der freisten Thätigkeit des Genius eine innere Nothwendigkeit waltet. Kein Vernunftgesetz hebt die menschliche Freiheit auf, deren Producte, ohne der mechanischen Technik anheim zu fallen, dem gemäß gebildet werden, was den Geist ursprünglich regelt und leitet.

Hierbei aber tritt uns eine zweifache widersprechende Ansicht entgegen. Schon Aristoteles läugnete (Ethik Nik. 2, 2, 4. Ethik 2, 9, 8.), es gebe für die Kunst eine abgeschlossene Theorie und Vorschriften, die auf das Besondere angewendet werden könnten; über alles Individuelle und Einzelne habe nur das Gefühl ein entscheidendes Urtheil. Da ergibt sich von selbst, daß alles Kunsturtheil und alle für den Kunstbetrieb gegebenen Regeln auf dem nur zu oft wechselnden und individuell verschiedenen Geschmack beruhen und eigentlich die Kenntniß von einem Gesetzlichen nicht erforderlich sey. Keine der Künste scheint diesem Grundsatze mehr zu entsprechen, als die Musik; in Keiner achten die Künstler so wenig auf ästhetische Theoreme, und doch müssen sie eingestehen, daß es eine Bildung, mithin eine Regel des Geschmacks gibt. Doch schon Aristoteles ist hierbei beruhigt, indem er als gleichgültig hinstellt, ob Homer in seiner Kunstleistung dem natürlichen Talent oder einer Kunstlehre gefolgt sey. Beides nemlich fällt in Eins, indem das künstlerische Genie unausgesprochen in sich trägt, was die Theorie zur Bezeichnung bringt, und der Geschmack nur in der Vernunft sich bildet, deren Gesetzlichkeit auf Alles, was aus ihr entstammt, übergeht. So aber ist der Künstler als ein Verwalter und Pfleger des Schönen unwillkührlich an Gesetze gewiesen, welche eine höhere Hand, die ihn selbst schuf, geschrieben hat.

Doch nach einer andern von uns mehrfach berührten Ansicht beruht der Betrieb der musikalischen Kunst in einem freien Spiele der Phantasie, welchem jede aufgedrungene Regelmäßigkeit das Leben raube. Wie sollte da eine Theorie möglich seyn? Die Formen, in denen das bildende Vermögen des Geistes den ergriffenen Stoff kleidet, sind unzählige, und jedes einzelne Werk bringt seine eigene Form mit sich, so daß an ein allgemein Gültiges ohne Beeinträchtigung der Freiheit nicht gedacht werden kann. Was herkömmlich oder von Andern

angewendet erscheint, kann der frei schaffenden Phantasie nicht zur Vorschrift dienen. Und wenn auch das, was frühere Künstler in ihren Werken zur Befriedigung derer, welchen sie das Schöne darboten, mit Erfolg arbeiteten, eine fördernde Rücksicht auf sich zieht, kann doch dieß weder hindern neue Wege aufzusuchen, noch auch das Verfahren zu einem gesetzlichen machen; wornach dann die theoretische Lehre in den Hintergrund tritt. Diese Art Meinungen, so oft sie auch vernommen werden, können nicht irren, sobald man darüber einig ist, daß dasjenige, was der Künstler aufstellt, ein Werk, das ist ein organisches Ganzes, dessen Existenz auf Einheit und Einklang beruht, ausmacht, und daß alle angewendeten und anwendbaren Formen sich den Gesetzen bequemen müssen, welche die Idee der Schönheit in Verbindung anderer aus ihr sich entwickelnder Ideen mit sich führt. Verschmähten die Künstler auf diesem Puncte nicht ein theoretisches Studium, würde ihnen theils eine größere Sicherheit zu Theil werden, theils würde ihnen selbst möglich werden fremde und eigene Werke einer kritischen Beurtheilung zu unterwerfen. Der Genialität allein zu vertrauen ist stets gefährlich, der Leitung des Gefühls folgen nicht geschützt vor Einseitigkeit; dagegen schließt sich an die von jedem Besonnenen gesuchte Erkenntniß vom Wesen der Kunst auch die von dem Regulativ für die Ausübung der Kunst an.

Die Gesetze, unter denen ein Kunstwerk wird und besteht, können einzeln betrachtet und geordnet werden, sie greifen aber in einander mit wechselseitiger Bedingung ein, so daß, was die Erfindung regelt, auch bei der Ausführung noch fortwirkt. Mag daher die theoretische Betrachtung in gesonderten Begriffen verweilen, so vereinigt die Anwendung alles Einzelne für den einen vorschwebenden Zweck. Aus der Gesamtheit der gesetzlichen Principien allein aber entnimt der Künstler das Regulativ seines Verfahrens, wie sein Werk nach denselben

beurtheilt werden kann. Das Vollendete erweist die Erfüllung aller Gesetze.

Wir ordnen die Gesetze nach gewissen Hauptpuncten und haben keinen Grund von der alten herkömmlichen Verzeichnung abzuweichen. Sonach betrachten wir die Gesetze 1. der Erfindung, 2. der Construction (Composition), 3. der Ausführung.

Erstes Capitel.

Die Gesetze der Erfindung.

§. 1.

Die Erfindung selbst kann nicht durch Lehre mitgetheilt werden, denn sie ist Schöpfung aus freier Kraft. Wer diese nicht besitzt, wird ihren Mangel durch Studium nicht ersetzen können. Durch die Gesamtthätigkeit des Geistes, wie im vorigen Buche angedeutet, wird das musikalische Werk geschaffen und der Stoff dazu aufgefunden; doch erscheint die Phantasie als vorherrschendes Vermögen, dessen Belebung eine rein geistige seyn soll. Wie und zu welchem Ziele der mit Erfindungsgabe ausgerüstete Künstler streben soll, dies kann auf Lehrsätze zurückgeführt werden.

Unter Erfindung aber verstehen wir die Wahl und Aufstellung des Stoffs oder des Inhalts eines Kunstwerks. Wollen wir das Wesentliche des Kunstwerks und dessen Grundlage mit dem Namen der Idee bezeichnen, so liegt in der Erfindung die Erfassung und Verwirklichung der Idee des Kunstwerks. Im musikalischen Sprachgebrauch wendet man oft auch hierauf den Namen der Composition an. Die Sprache selbst reicht nicht aus, und wir haben da, wo nur analoge Bezeichnung

vergönnt ist, uns nicht vor Entlehnung der Begriffe aus dem Gebiete des denkenden Verstandes zu scheuen; daher wir von Grundgedanken eines Musikwerks, von musikalischen Ideen sprechen, ohne dabei einen Inhalt und Bestand aus Begriffen zu verstehen. Leider wird aber mit diesen Namen nicht selten ein leeres Spiel getrieben, und es gibt Schriften, in denen auf allen Seiten von Ideen der Kunst und des Kunstwerks die Rede ist, ohne daß man erfährt, was der Redende dabei klar gedacht habe.

§. 2.

Die Erfindung betrifft das Ganze, und wenn auch dieses in seinen Theilen zu behandeln ist, kommt deren Inhalt nur als ein Ganzes und als inbegriffen in dem Organismus des Kunstwerks in Betrachtung. Die klare und bestimmte Auffassung des Grundgedankens in der Verbindung mit Nebengedanken gibt die Basis her, und hinzu kommt dann das Bemühen, mit welchem der Künstler die Mittel auffindet, die nicht blos zur Aussprache und Darstellung dienlich scheinen, sondern als nothwendige geradehin erfordert werden. Was die Ausführung hinzufügt, kann, als von Gesetzen nicht minder geleitet, nicht für zufällig erachtet werden; doch jene Grundlage sichert allein die Existenz des Werks, und ist sie mangelhaft, wird kein Fleiß sie ersetzen. Von einem äußern Zwecke kann hierbei nicht die Rede seyn, da jedes musikalische Kunstwerk ursprünglich nur in und durch sich besteht, und das, was von außenher als Veranlassung oder als Bestimmung der Aufführung mitwirkt, zwar die Erfindung zufällig bedingt, aber deren Wesen nicht umändert oder aufhebt. Freilich scheint die Erfahrung nicht dafür zu sprechen, da sie so vieles Berechnete erkennen läßt. Der Künstler faßt den Entschluß, eine Oper oder eine Cantate zu fertigen, er bedarf hierzu eines Textes, dieser soll vielleicht auch einer besondern Feierlichkeit bestimmt seyn, und er sieht sich überall hinge-

wiesen auf Verfolgung eines vorgezeichneten Laufs nach einem aufgesteckten Ziele. Dennoch muß hierbei, wenn das Werk gedeihen soll, die Freiheit des Geistes ungefährdet bleiben, und der Künstler hat vorzüglich darauf zu achten, daß er nicht blos auf die geschickte Handhabung der Kunstmittel beschränkt werde, sondern innerhalb der ihm gestellten Aufgabe noch frei sich regen könne für die Gestaltung und deren Beseelung.

§. 3.

Die Quelle, aus welcher der erfindende Künstler schöpft, liegt in ihm. Seine Gemüthslage, sey sie ursprünglich oder angeeignet, wie in Darstellung fremder Charaktere, und sein Gefühl, mag es von Eindrücken der Wirklichkeit oder von Ideen erregt seyn, müssen durch die Thätigkeit der Phantasie zu einem anschaulichen Bilde werden; je mehr gediegene Kraft und je volleren Reichthum nun dies Vermögen in sich trägt, um desto größer und ergiebiger wird die Erfindungsgabe sich zeigen, wenn auch die Vielzähligkeit der Producte keinen Maßstab hergibt. Unbenommen bleibt hierbei die Mittel der Darstellung aus der Hand der Natur zu entnehmen, wie das Anschauen und Studium der schon vorhandenen Werke zu einer gründlichen Bildung der Erfindungskraft beitragen kann; nur darf Niemand glauben, die Erfindung selbst lasse sich durch anhaltendes Studium gewinnen. Steht auch der erfindende Mensch stets in Verbindung mit der ihn umgebenden Welt, die ihn anregt, Ideen zuführt, ihn bekräftigt; und schließt sich bei einem Künstler Werk an Werk also, daß ein Jedes als Product seines ganzen Lebens angesehen werden kann, so wirkt doch die Erfindung, wie alle Conception, in Momenten. Mit einem Male taucht der Entwurf des Werks in des Künstlers Seele auf, wenn auch nur in unentwickelter Grundlage und ohne Rechtfertigung des Ursprungs. Als Mozart von einem jüngeren Kunstgenossen gebeten wurde, ein Lehrbuch der Musik zu schreiben, legte er ihm die

eigene Hand auf's Herz und sprach: „Hier finden Sie das verlangte Buch, und hier fragen Sie nach, ob der Himmel Ihnen Talent zur Musik gegeben hat; eine Lehre zu den Formen findet sich von selbst.“ So waren große Künstler ihre eigenen Bildner, und konnten es allein seyn; so sind dem Genius die Momente abzulauschen, in denen er durch Impulse der Begeisterung zu freiem Fluge die Schwingen erhebt. Mühsames Suchen und absichtliches Forschen wird meistens nur schaden; ein bloßes Verbinden oder ein Zusammenleimen einzelner aufgesammelter Theile gibt kein Kunstwerk.

§. 4.

Die Forderungen, welche an ein Kunstwerk in Beziehung auf die Erfindung gerichtet werden, und mithin auch die Gesetze, auf welchen die Erfindung beruht, betreffen 1. die Originalität, 2. die Bedeutsamkeit, 3. die objective Deutlichkeit, 4. die Einstimmung des darzustellenden Gegenstandes mit den Bedingungen und Grenzen der Kunstform. Wiederholen aber müssen wir hier den oben berührten Grundsatz, nach welchem die Erfindung auch übergreift in die Construction und die Ausführung des Musikwerks, und daher das hier Betrachtete auch noch gültig bleibt für das übrige künstlerische Verfahren.

§. 5.

Originalität.

Keine Erfindnng besteht ohne Originalität, welche allein dem Werke ein selbständiges Daseyn verleiht. Das Gegentheil hiervon sind Wiederholung, Entlehnung, Copie. Nur einmal existirt das wahre Kunstwerk, unmittelbar aus dem schaffenden Geiste hervorgegangen, und jede Uebertragung derselben Darstellung auf einen zweiten Gegenstand ermangelt der ursprünglichen Lebendigkeit, mit welcher es sowohl die Individualität des Künstlers als auch das Princip des freien Geistes beurkundet.

Mit dem Begriffe des productiven Genie wird zugleich der der Originalität gesetzt; denn das Genie schreitet auf neuen Wegen vor, und obgleich die Gesetze, nach welchen der Menschengeist schafft, als ewige geschrieben sind, und die Menschheit doch eigentlich nie aufhört sich nachzuahmen, so liegt das, was uns ganz befriedigt und die Beglaubigung eines Antheils am Unendlichen gewährt, in dem Gebiete der Freiheit, mithin der Unabhängigkeit von äußerer Bestimmung. Wollte man die Wirksamkeit der Originalität nur darin suchen, daß dem Beschauer nicht wie bei der Nachahmung eine fremde Regel, nach der gearbeitet worden, kund werde, so wäre der Unkundige allein der Glückliche, weil ihm ja Alles originell erscheinen müßte, und der schwer zu führende Beweis für die Originalität würde allein in historischer Nachweisung liegen. Wer möchte dann über ein Gemälde zu urtheilen wagen, wer behaupten wollen, Händel's Messias sey ein Originalwerk? Oder wenn das Erlernte überhaupt den Gegensatz der Originalität ausmacht, wo würden wir ein einziges Originalgenie herausfinden, da ja auch Geister wie Raphael, Göthe, Beethoven Lehrer im Leben und Wirken gehabt zu haben nie läugneten? Das Originale wird dem geübten Kennerblick auch ohne daß ein historischer Nachweis gegeben werden kann gewiß, und wird in der Frische des Geistes und in der eigenthümlichen Gestaltung, die eben gar nicht nachgemacht werden kann, erkannt. So entscheiden wir mit Sicherheit über einen originalen Charakter eines Menschen im praktischen Leben, ohne dessen Vorbildung zu kennen. Allein Hauptbedingung bleibt überall, den Charakter im Ganzen aufzufassen und so das musikalische Werk nicht in Einzelheiten zerstückelt, nach dem verwendeten Material, sondern in seinem Geiste zu würdigen. Bei der Musik kommt namentlich in Rücksicht, daß die Originalität zugleich die Bedingung des individuellen Gefühls enthält. Dieses nemlich ist rein erhalten stets ein originelles. Ein begeistertes Menschenherz soll sich aus-

sprechen und dieses schlägt nur in einer Brust auf seine Weise, und durchlebt Momente, die nicht wiederkehren. Wol können Andere ihm nachfühlen und werden durch Anschauung eines von einer Idee beseelten Werks zur gleichartigen Begeisterung erhoben, allein die individuelle Selbständigkeit des Gefühls schmälert kein fremder Antheil, und seine Belebung, ist sie eine geniale, spricht in dem Producte der Kunst als eine unerreichbare sich aus. Der Quell, aus dem der Componist schöpfte, liegt in ihm und ist sein innerstes Seelenleben. Vermag er auch nicht immer aus der Tiefe zu schöpfen, so darf der Quell doch nicht versiegen, und jedes herbeigezogene Fremde ermangelt der lebendigen Frische und verfällt einer unfreien Existenz, in welcher Schönheit nicht gedeihen kann.

§. 6.

Auf allen Kunstgebieten wird für die Behauptung der Originalität gestritten, auf keinem aber mit mehr Heftigkeit und mehr in's Allgemeine, als auf dem der Musik. Wo vernimmt man nicht jetzt aus dem Munde derer, die nicht blos hören, sondern auch urtheilen wollen, den vorschnellen Tadel von Nachahmung und Reminiscenzen? und kaum wird eine noch so oberflächliche Kritik ohne bittere Rüge vermeintlicher Schwäche gefunden, während die nachahmenden Künstler sich doch wenig um diese Strafreden kümmern, da sie sich von dem größeren Publicum mit der Freude des Wiedersehens begrüßt sehen. Sollte freilich schon dadurch eine Abläugnung der Originalität begründet seyn, daß man eine Tonphrase nachweist, welche einer andern in einem fremden Werke ähnelt, so möchte kaum ein Werk ohne solchen Mangel bestehen. Auch dürfte der Beste sich an kein Werk wagen, wenn er überdenkt, wie Vieles er an Andern bewundert, wie er sich an den Mustern herangebildet hat. Nur nach genauerer Bestimmung des Wesens und der Grenzen der Nachahmung wird hier-

über eine Einstimmigkeit der Urtheile erreicht und der Irrthum beseitigt werden.

Ist die Nachahmung eine bloße Wiederholung und matte Vervielfältigung des Gegebenen, so kann in ihr überhaupt kein productives Princip erkannt werden und sie beschränkt sich auf technische oder mechanische Thätigkeit. Werke dieser Art liegen außer dem Gebiete der Kunst und der Musikkünstler wird zum Musikanten. Einer solchen sclavischen und trockenen Nachahmung steht die Aufsammlung und Uebertragung einzelner schöner Theile aus fremden Werken gleich, wo kaum der Geschicklichkeit des Verbindens ein Lob zukommt. Die sogenannten Potpourri geben hierzu Belege, wenn sie so beschaffen sind, wie reisende Virtuosen sie zum Ueberdruß ihrer Zuhörer auftischen. Ein geistloser Nachahmer kriecht am Boden; waren ihm Gaben der Natur verliehen, so tödtet er sie. Dies erweist sich nicht allein an denen, welche eigene Werke aufzustellen bemüht sind, sondern auch schon bei denen, die auf bloße Nachbildung hingewiesen scheinen, indem sie fremde Musikstücke auf Instrumenten oder mit der Stimme ausführen, und nicht bedenken, wie auch in solcher Reproduction das originale Leben nicht vernichtet werden darf. Der Maler, welcher Gemälde von Leinwand auf Leinwand nur äußerlich überträgt, mag die genaueste Kunstfertigkeit bewähren, darf aber nur auf den Namen eines Copisten Anspruch machen und sein Verdienst ein untergeordnetes nennen. So auch der Spieler und Sänger, der in der Uebertragung der Noten beharrt, und ohne des Geistes sich zu bemächtigen starre und todte Bilder gibt. Man erwiedere hierbei nicht, das originale Musikwerk werde durch den Vortrag erst zu Stande gebracht und in demselben liege überhaupt keine Nachahmung. Allein dies ist eben der unterscheidende Hauptpunct, auf welchem sich ein das originale Wesen erhaltender Vortrag von dem blos nachmachenden trennt. Der Spieler und Sänger soll nicht zum mechanischen Instrument werden, und

ist er auch an das vorzutragende Werk gebunden, in dem Vortrage selbst die Originalität der Erfindung durch die innigste Aneignung sichern.

§. 7.

Um die Grenzen der Anforderung an Originalität näher zu bestimmen haben wir folgender Betrachtung nöthig.

1. Gleichartigkeit im Ausdruck gleicher Gefühle läßt an sich keinen Mangel der Originalität voraussetzen. Wäre möglich, daß zwei Individuen auf eine im strengsten Sinne gleiche Art eine Idee ergriffen, und was in ihrem Innern lebte, zur Aussprache brächten, so müßte unter Bewahrung aller Originalität die Darstellung bei Beiden eine und dieselbe seyn, weil gleiche Ursachen gleiche Producte ergeben. So aber wird bei obwaltender individueller Bedingung, die nimmer fehlen kann, nur von Aehnlichem und Gleichartigem die Rede seyn. In der Musik läßt eine solche Erscheinung der Aehnlichkeit nicht geradehin eine Entlehnung voraussetzen, und zwar um so weniger, als in andern Künsten, weil die Menschen sich in den Gemüthern ähnlicher sind als im Verstande, obgleich auch dort der Erweis eines auffallenden Zusammentreffens nicht mangelt, und sich z. B. eine Anzahl von Stellen in Göthe's Werken nachweisen läßt, die wir bei früheren Dichtern, welche Göthe ganz unbekannt geblieben waren, vorfinden. Auf die Nachweisung von Nachahmungen bei den Dichtern des classischen Alterthums haben Philologen nur zu oft vergebliche Mühe verwendet. Schiller ahndete wol nicht, daß zu seinem Monolog: Eilende Wolken, ein entsprechendes Gegenbild in Sophokles Aias V. 832 vorliegt. So können zwei originale Künstler auf eine gleichartige Melodie kommen, gleiche Harmonieenfolgen anwenden, abgesehen davon, daß vieles auch nur einmal Vernommene unbewußt, doch tief und innig in die Seele eindringt, um als ursprünglich zu erscheinen. Dem mit Musikwerken

Vertrauten ergibt sich bei einiger Sorgfalt bald eine nicht uninteressante Sammlung gleichlautender Melodieen, und er wird darein die ehrwürdigsten Namen aufzunehmen haben, denen eigener Reichthum keine Entlehnung aus fremden Werken nöthig machte. Man hat Aufgaben zur Composition eines Liedes gestellt und in der Beurtheilung nicht beachtet, daß, je näher die Compositionen einander standen, sie um so näher auch dem einen vorgesteckten Ziele gekommen waren; ja faßten überhaupt die Liedercomponisten den Inhalt des Gedichts auf ganz gleiche Weise auf und lebte in ihnen ein gleiches Gefühl, so müßten sie nothwendig auf einer und derselben Melodie zusammentreffen. Was verschiedene Melodieen ergibt, beurkundet die Verschiedenheit der Individualität und der Auffassung, und die Uebereinstimmung erweist nicht einen Mangel der Originalität, wenn dies auch denen, welche nur mit dem Ohre vernehmen, so scheint. Schon Schulz sagte daher nicht mit Unrecht: „jedes Lied hat nur eine richtige Melodie.“ Händel und B. Klein schrieben Oratorien des Jephta, Schicht und Spohr componirten denselben Text der Leidensgeschichte Jesu; worin sie übereinstimmen, darf nicht auf Erborgung zurückgeführt werden, vielmehr kann es zum Erweis einer richtigen Erfassung des Textes und der Wahrheit der Gefühle dienen.

2. Der Originalität thut nicht Eintrag, wenn für eine künstlerische Schöpfung ein anderwoher entnommenes Material als solches benutzt wird. Die Melodieen des Volkslebens wurden nicht selten die Grundlagen von den originellsten Kunstwerken. So weiß man, daß einige Melodieen in Weber's Freischützen mit einem Concert von Böhner übereinstimmen, bedenkt aber nicht, daß Böhner sie selbst aus dem Leben hergenommen hat, woher sie wahrscheinlich auch Weber entlehnte. Aber auch ein aus einem fremden Werke entnommenes Thema läßt immer noch eine eigenthümliche Schöpfung zu. So stimmt das Thema des genialen Meisterstücks, der Du-

vertüre zur Zauberflöte, mit Clementi's Sonate Oeuvres Cah. 6. Sonate 2. überein; und aus Berger's Erzählung ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit eine historische Nachweisung der Entlehnung. Dagegen liegt die Absicht klar vor, mit welcher Mozart zu dem Gesang der gewappneten Männer in der Zauberflöte die Figurirung eines kirchlichen Chorals von Luther (Ach Gott vom Himmel sieh darein) wählte. Auch geistreiche Dichter haben sich nicht gescheut von Andern Stoff zu entnehmen, wie Göthe in seinem westöstlichen Divan und in den Balladen; dennoch war das, was er gab, ein originales Gebilde, ein neugeschaffenes und eigends beseeltes Werk. Man nennt dies gewöhnlich freie Nachbildung, was einen Widerspruch in sich faßt, wenn man nicht eine freie Umarbeitung versteht. Allerdings ist hierbei die Grenzlinie schwer zu ziehen um zu bestimmen, wie viel des freien Wirkens noch übrig bleibt, wenn fremde Gedanken zum Grunde gelegt, doch von den eigenen beherrscht werden. Besondere Gründe können obwalten. In leidenschaftlicher Darstellung kann eine Aufnahme fremder Gedanken von großer Wirkung seyn, indem die Heftigkeit der Erregung das Zureichende des Ausdrucks nicht in sich findet und so nach Fremdem greift. Dann kann dies erschüttern. So hat Böhner in dem Duo für Clarinett und Pianoforte Op. 67 ein Presto gegeben, wo er sich in das Finale des Don Juan gleichsam hineinstürzt und Entlehntes mit Eigenem verwebt.

3. Die Manier als die individuell fixirte Darstellungsweise kann mit Originalität der Werke insofern bestehen, als sie selbst eine originelle Bildung in sich trägt; sie wird aber die Originalität aufheben, wenn sie als unveränderte Regel fesselt oder bei Aneignung eines Fremden ohne Selbstthätigkeit verweilt. Im ersten Falle erhalten die Werke des musikalischen Künstlers, der nicht sowohl Ideen in seinem Innern erweckt und in ihnen mit Freiheit lebt, als vielmehr jeglicher Darstellung eine habituelle Form seiner Individualität aufdringt, eine

Gleichmäßigkeit und Beschränkung, welche eintönig mißfällt; im andern Falle ist's nicht eine Normalidee der Schönheit, welche er fremden Werken entnimt, sondern die äußere Form und das Zufällige, was am leichtesten nachzuahmen ist, aber eine todte Uebertragung wird. Hierbei aber kommt zur Unterscheidung, ob des Künstlers Manier sich in der Erfindung eines Werkes als Ganzem oder in der Ausführung zeigt, indem diese auch dem in der Anlage originell Erfundenen das Leben raubt und den Geist, der etwa vorhanden, in abgeschlossene Formen einengt. Doch erleidet alles dies anderer Seits seine Einschränkung. Auch der wahre Künstler wird im Besitze der klaren Idee, selbst in der freiesten Wirksamkeit für dieselbe auf die Eigenthümlichkeit und das Maaß seiner Individualität zurückgeführt und behauptet damit seinen künstlerischen Charakter, welcher den Werken eine Aehnlichkeit ertheilt, die dem Beschauer oder Hörer den Urheber verräth. Läßt jeder gediegene Mensch gewisse Grundmaximen in seinen Handlungen sichtbar werden und blickt aus allen seinen Aeußerungen ein innerer Bestand von Gefühlen und Gedanken hervor, wie sollte der musikalische Künstler sich selbst verläugnen und nicht auch melodische und harmonische Grundformen, welche mehr oder weniger vernehmbar in seinen Werken wiederkehren, als sein eigenstes Besitzthum in sich nähren? Göthe und Mozart waren Künstler mit unverkennbarer Manier und doch groß; denn sie waren es mit Freiheit. Ihre Erfindung wurde durch ihren eigenthümlichen Seelencharakter und ihre individuelle Auffassung des Lebens bedingt, so daß ihren Schöpfungen ein leicht erkennbarer Stempel aufgedrückt ist. Maria von Weber wird Niemand die Originalität der Erfindung abläugnen, er läßt aber in der Ausführung gewisse einmal erfundene Formen vorherrschen und nöthigt sie sogar verschiedenen Gefühlen auf, so daß wir augenblicklich an den Namen des Meisters bei der Behandlung der Bässe, bei der Führung der Mittelstimmen, bei der aufsteigenden None er-

innert werden. Selbst im Agnus Dei seiner ersten Messe begegnen uns Anklänge aus dem Freischütz, in der Jubelcantate das Lied des Jungfernkranzes. Unter denen, welche ihre originellen Anlagen, mit denen sie ein nicht Geringes zu leisten vermocht hätten, an eine individuelle Uebermacht absichtlich hingaben und so alle Freiheit opferten, steht Rossini obenan. Ueberall kehrt er auf gewisse modulatorische und rhythmische Formen, z. B. auf die Ausweichung in Moll mit einer Halbcadenz, die Terzengänge in Triolen, zurück, und in vieler anderer Hinsicht besitzt man alle seine Werke in Einem. Eben so nachtheilig wurde über Marschner's Originalität bei der Oper des Vampyrs geurtheilt, und nur unter dem Namen eines Schülers von Weber fand der damals schon ehrenwerthe Künstler einige Rechtfertigung gegen den Nachweis des vielfach aus dem Freischütz Uebertragenen. Nicht schwer hält es auch Spohr und Andere darin wieder zu erkennen. Leicht sind wir beruhigt, wenn wir, wie hier, die eigenthümliche Manier eines Künstlers an Einzelheiten, an gewissen Wendungen, am Periodenbau, an Lieblingsformen wiedererkennen, weil dies am Ende auch nur ein weniger Wesentliches betrifft, doch darf eine solche Befangenheit nicht in die Erfindung der Grundgedanken eingreifen oder fremdes Eigenthum durch eine aufgedrungene Form verbergen wollen.

4. Eine fremde Manier aneignen bringt immer Gefahr; in einem an fremden Werken erkannten Stil zu arbeiten kann dagegen mit dem Bestand der Originalität wohl einstimmen, da ein gleiches Ziel noch vielfache Wege zuläßt, ohne den selbständigen Schritt aufzuheben. Rühme sich daher nur Keiner, in eines Andern Manier zu schreiben, obschon wir Compositionen in Händel's und Mozart's Manier erhalten haben. Entweder sind dies leere oder falsche, sicher aber nicht Ehre bringende Namen. Was zur Mode geworden ist, wird zur Ergötzung der Menge gedankenlos nachgemacht und nachgeäfft, auch

auf dem Gebiete der Musik; doch läßt sich das Originale nun einmal nicht durch Nachahmung ersetzen, wie rüstig auch das Heer der Nachbeter (imitatores, servum pecus) zur Hand ist, sobald ein Meister eine neue Form aufgestellt hat. Was durch seine Neuheit wirkte, sinkt, dieses Werthes beraubt, gehaltlos zum Gewöhnlichen herab. Ein Trost liegt darin, daß solche nachahmende Werke in fremder Manier, von der Fluth der Zeit hinweggespült, bald wieder freien Raum lassen und die einer Ewigkeit geweihten Werke nicht lange beschatten. Die nachahmende Hand verräth sich gar leicht, und statt eines entschiedenen Gelingens, welches absichtlich erzielt werden soll, wird alle Wirkung verfehlt. Als Haydn eine Grundform der Symphonie feststellte und in dieser mit freiem genialen Geiste eine Reihe ächter Kunstwerke schuf, da ging eine große Schaar von Nachahmern ihm Schritt vor Schritt nach und ließ den zweiten Theil der Sätze, wie Haydn mehrmals gethan, aus der Dominante des Grundtons in die Terz abwärts übergehen. Mozart und Haydn gaben in zwei Symphonieen aus Cdur im Schlußsatz eine Fuge, und Viele haben dies nachgemacht. Man vergleiche aber die Arbeiten. Haydn stellt ein Rondo hin, als komme es jedem Andern an leichter Bewegung und Absichtlosigkeit, wie dieser Meister sie zu schaffen pflegte, gleich; unbefangen und ohne Anspruch auf tiefere Bedeutsamkeit beginnt und verfolgt es seinen fröhlichen Lauf bis wieder bei dem Hauptgedanken angelangt unerwartet es eine Fuge entwickelt, die stets als Muster gegolten hat. Die Nachbeter haben dies auch versucht, aber an das Thema des Rondo ohne Entwickelung eine Art Fuge angefügt, die weder auf den Grundgedanken Beziehung hatte, noch in sich selbst werthvoll erschien. Die originelle Manier, mit welcher Beethoven in seinen Quartetten und Symphonieen den Schluß der Sätze bildet, konnte in unserer geschäftigen Zeit nicht ohne Nachahmung bleiben; wie aber die Versuche in's Affectirte und Erkünstelte verfie-

len und statt für originell genommen zu werden, nur abfällige Urtheile auf sich zogen, kann der Beobachtung nicht entgangen seyn.

5. Auch der originale Künstler kann gewisse Grundgedanken in sich aufgefunden haben, welche ihm selbst ein so volles Interesse gewähren, daß er sie unter verschiedene Beziehungen gestellt wiederholt anwendet und mehr als einfache Bedeutung aus ihnen entwickelt. Diese Wiederholung, welche man wol auch Reminiscenzen nennt, sind bei schwachen Geistern nur Mangel der Schöpferkraft, wie bei manchen neuern Componisten komischer Opern, oder sie fallen dem Manierirten anheim, wie bei Rossini; allein mit einer unläugbaren Gültigkeit können sie auch aus einer mehr oder weniger bewußtvollen Einkehr zu dem Eigenthümlichen stammen und als ein untadelhaftes Streben nach Erschöpfung des gegebenen Gedankens angesehen werden. Hierbei hat das Urtheil einer ernsten Vorsicht nöthig und darf nicht vorschnell absprechen, wenn es auch auf der anderen Seite dem Meister kein Vorrecht zugestehen darf, gewissen Gefühlsäußerungen mit Vorliebe nachzuhängen. Händel der Unerschöpfliche hat sich nicht gescheut, einmal Gegebenes noch einmal anzuwenden, und doch erscheint es da auch wieder als ein Neues. Man vergleiche z. B. das Alexanderfest mit der Serenade Azis und Galathee. Gluck's spätere Werke enthalten hier und da Gedanken, welche wir in früheren schon vorfinden, so daß ihm Kritiker die Kraft der Erfindung sogar abgesprochen haben ohne den Beweis für eine schwächliche Nachahmung führen zu können. Haydn nahm aus seinen Quartetten Manches in die Schöpfung auf; Mozart trug in die Zauberflöte und sogar in sein letztes dramatisches Werk, in den Titus, mehrere längere Stellen aus Idomeneo über. Diese Oper hatte er im 25sten Jahre mit einem Herzen voll Liebe geschrieben, und sie war ihm nicht allein um seiner Jugendgefühle willen lieb, sondern seinem tiefsten Innern entstammt. So geschah es, daß

weniger absichtlich, als weil das einmal Gefühlte in der Seele fest gewurzelt hatte und reichen Inhalt in sich trug, die Hauptgedanken der hierher gehörigen Ouvertüre in der zum Titus wiederkehren, die Scene Volgi intorno lo sguardo o sire dem Finale im ersten Act des Titus entspricht, die Arie Se il padre perdei in der Arie der Zauberflöte: Dein Bildniß ist bezaubernd schön, erkannt wird, der Marsch im dritten Act des Idomeneo dem Anfang des zweiten Acts der Zauberflöte ähnlich ist.

Wir können hierbei noch einen Schritt weiter gehen und die Erfahrung wird uns leiten. Da bemerken wir, daß die begabtesten, nicht in Dürftigkeit des Geistes verschränkten Menschen sich darin unterscheiden, daß die Einen ihre Entwickelung in geradem Fortschritt rascher vollenden, die Anderen in einer Kreisbewegung, doch nicht minder vorwärts schreiten. Da ist dann bei diesen ein Gleichartiges im Produciren leicht möglich. Nur wer auf den Kreis seiner Thätigkeit ohne Fortschritt beschränkt wird, unterliegt der Nothwendigkeit einer Erschlaffung. Da heißt es mit Recht, er habe sich ausgeschrieben. Wir vermeiden hier Namen zu nennen.

§. 8.

Die Originalität der Erfindung beruht in der Musik auf der Schöpferkraft der Phantasie, durch welche das innere Gefühlsleben Bildlichkeit erhält und zur anschaulichen Gestaltung wird. Wo nun diese Anschaulichkeit der Reinheit ermangelt und die Aussprache der Gefühle nicht Unmittelbarkeit erkennen läßt, sondern in dem Werke eine durch Reflexion übergetragene fremde Regel sichtbar wird, da ist der Hörer genöthigt, unwillkührlich in die Beziehung auf ein Vorbild oder auf ein Regulativ einzugehen, und der Genuß wird durch die unvermeidliche Einmischung des Verstandes getrübt. Wol componiren nicht Wenige nur mit reflectirendem Verstande und erstreben mit Absicht ein äußeres Ziel, welches in ihrem Innern liegen sollte; sie greifen nach Mit-

teln aus fremder Hand und begnügen sich bei eigener Armuth mit dem Nothbehelf der Nachahmung. Die Wirkung muß dabei verloren gehen, und solche vermeintliche Schönheit trägt den Tod in sich, indem ihr das Grundelement der Freiheit mangelt. Widerlich sogar wird absichtliche Nachbildung im Sentimentalen und im Humoristischen, da in ihr das Erzielte zum Affectirten wird, wozu uns die sogenannten Scherzi unserer Modecomponisten sattsame Belege geben.

Dies aber darf nicht auf eine Lossagung von aller Regel führen, welche nicht selten als Originalität bezeichnet wird. Wir vernehmen freilich oft Urtheile, nach welchen das Bizarre und Verzerrte, das Geschmacklose und Unklare, die abstoßenden Gegensätze durch den Namen des Originellen eine Rechtfertigung findet; sie sind aber irrig und grundlos. Der Spott, mit welchem Componisten neuester Zeit die einmal festgestellten Regeln als veraltete Dogmen verwerfen, verschafft ihnen keinen andauernden Glauben, weil ja keine Kunst ohne Regeln bestehen kann, und kein vernünftiges Publicum das Geschmacklose sich aufdringen läßt. Alle erzielte Originalität muß mißfallen, alles Ausschweifende ermangelt der Harmonie, ohne welche ein Schönes gar nicht besteht. Das Jagen nach Auffallendem in gewagten Uebergängen und tollkühnen Fortschreitungen, wie sehr ihm auch ein modischer Beifall zu Hülfe komme, erreicht keinen Gewinn für den Geist, geschweige für das Gemüth. Die unverrücklichen Gesetze der Harmonie müssen erfüllt werden und nie darf das Streben nach Eigenthümlichkeit vergessen machen, daß Wahrheit und Schönheit die Grundbedingungen der Kunst sind. Eben so wenig kann die Ausschmückung für Originalität der Erfindung gelten oder ihren Mangel verdecken. Manches rauschende und wie man spricht brillante Orchesterstück erscheint, seines aufgesetzten Schmucks entkleidet z. B. in einem Clavierauszuge, nicht mehr originell, wofür es in seinem Aufputz vorher genommen wurde.

§. 9.

Die Originalität läßt keine sichere Bestimmung nach Graden zu. Sie kann bald mehr in der Gefühlsweise, bald mehr in der Art des Ausdrucks kund werden, und selbst der Spielraum ist ein eigenthümlicher. So haben wir jeden genialen Künstler und dessen Werk aus sich selbst zu beurtheilen. Wählen wir zum Beispiel Beethoven, so erscheint er originell wie Keiner; er braucht aber, um gleichsam sich auszuleben, einen weiten Raum und reiche Mittel, daher er auch in seinen Symphonieen am größten erscheint. Wird er durch Bedingungen beschränkt und auf Einfachheit der Darstellung hingewiesen, so scheint es als mindere dies den freien Aufflug. Am meisten und klarsten tritt das Originale in der Auffassung und Durchführung der Grundidee eines Werks hervor. Diese soll neu seyn als ein Ganzes, soll beurkunden, daß der freie Geist sie schuf und dem Werke durch Melodie und Harmonie einen eigenthümlichen Charakter verlieh. Am widrigsten wird dagegen der Mangel origineller Kraft da, wo er Gemeines und Leeres erzeugt, sich in den engen Kreisen, wie in schalen Wechsel von Tonica und Dominante bewegt, und aller charakteristischen Schönheit entbehrt.

Leider führt nur zu oft auch die Zeit mit ihrem gebietenden Geschmack eine Beschränkung herbei. Jeder Zeit fällt eine Eigenthümlichkeit der Gefühlsweise zu, und diese klingt in der Musik, die die Zeit hervorbringt, wieder; der Geschmack wählt wechselnd die Formen und leicht entsteht daraus ein Machtgebot, dem der schwächere Geist unterliegt. Dem Musiker wird da zur Pflicht, diesen Bestimmungen von aussen sich zu entziehen und in sich einzukehren. Wie Wenige aber sind hierzu stark genug!

§. 10.

Sentimentalen Künstlern kömmt die Eigenthümlichkeit, mit welcher sie sich darin gern ergehen und befrie-

digt fühlen, daß sie in ein Entlehntes eine von ihnen ausgehende erhöhte Bedeutsamkeit legen, und damit zu genügen meinen, wenn sie dem nicht selbstgeschaffenen Gedanken durch die Stellung, durch Accentuirung oder auf andere Weise einen gemüthlichen Ausdruck verleihen, oder nicht sowohl durch Zeichnung als durch das Colorit wirken. Dies erklärt die oft befremdende Erscheinung an Spohr, welcher von einer übermächtigen Gemüthlichkeit hingerissen oft nicht vorsichtig war das Angeeignete nur als erregendes Motiv wirken zu lassen, sondern es selbst um der innigeren sentimentalen Belebung willen sich zu eigen machte, um die Färbung der Sehnsucht, des zärtlichen Schmachtens beizufügen. So entlehnte er zu einem Hauptmotiv in dem Duett des Nadori und der Amazili in Jessonda Himmel's allbekannte Melodie des Liedes: An Aleris send' ich dich; so finden wir Vieles dieser Oper in Pietro von Apano, ja selbst in dem Oratorium: die letzten Stunden des Heilands, wieder, so daß nicht zu verwundern war, wenn Hummel in einem harten Urtheile diesem edlen und gediegenen Geiste geradehin alle Originalität absprach, ohne zu bedenken, daß hier nur Sentimentalität es war, die ihre fesselnde Macht übte.

§. 11.

Nach diesem Allen ergibt sich, um darauf zurückzukommen, wie unbedachtsam man über Reminiscenzen und Entlehnungen abzusprechen gewohnt ist. Statt einem Werke im Ganzen zu folgen und dessen organischen Aufbau zu umfassen, verweilt man bei Einzelheiten und hält sich allein an das Material, mit welchem das Ganze aufgeführt ist; statt die ein Werk durchdringende Idee im Umfang und Wesen zu ergründen, spürt man mittelst des Gedächtnisses nach, wo sich eine ähnliche Tonverbindung oder Phrase auffinden lasse und rechnet dem Tondichter als Fehler an, worüber derselbe selbst keine Rechtfertigung geben kann. Ueberdies ist ja das Mate-

rial, mit welchem der Componist arbeitet, ein schon vorhandenes, und er wird durch die Natur der Töne genöthigt sich an die aus ihnen selbst hervorgehende Verbindung zu halten. Daher hat der Künstler seine originale Kraft in der Wahl und Verwendung der Kunstmittel zu bewähren, wie der Dichter die vorhandenen Begriffe und Wörte zu Gedanken, die Gedanken zu ausgeführter Rede verbraucht; ja es erhöht sich das Verdienst, wenn Beide in das Gewöhnlichste und mithin Allen Erfaßbare eine höhere Bedeutsamkeit durch Stellung und innere Belebung zu bringen wissen. Und endlich muß ja doch anerkannt werden, daß, wie wir oben sagten, die Menschheit sich ewig nachahmt, alles Wirken, Denken und Dichten an gleiche Grundgesetze der Seelenkräfte gebunden gleichsam einen großen Faden fortspinnt, und Jeder hierbei die Arbeit aus der Hand seines Vorgängers mit der Weisung empfängt, zurückzublicken auf das, was bisher geschah. Wie wollten Menschen in wissenschaftlicher Forschung ausreichen, wenn der einmal zu Tage geförderte Gedanke nicht benutzt werden dürfte? Ist denn der Verfasser dieser Zeilen sicher, daß nicht ein Anderer vor ihm dasselbe und in derselben Weise gesagt habe? Auch die Kunst und was sie schafft fällt einer ganzen kunstübenden Menschheit anheim, und solch ein Gemeingut kann der gemeinsamen Benutzung nicht versagt werden. Wer mithin in der Tonwelt sich eingelebt hat, dem steht auch ihr ganzer Inhalt für jede mögliche Bildung zu Gebote, und Keiner kann sich anmaßen ein bevorzugendes Recht, mit welchem er über den dargebotenen Stoff allein gebiete, geltend zu machen. Kleinlich ist's und unwahr, wenn man behauptet, Spohr habe für den Schluß seiner Oper Jessonda die zwei letzten Tacte aus Mehül's Troubadour im Johann von Paris entnommen, da sonder Zweifel diese Tonfigur schon vor Mehül existirt haben mag. Curschmann weiß sicher nicht, daß der Anfang seines Liedes: O schöner Stern, im Andante von Fesca's erster Symphonie Op. 6. vorkommt.

§. 12.

Ueberschauen wir die Warnungen vor Nachahmung, so sehen wir auch zugleich die Collision, in welche junge sich heranbildende Künstler mit der oft eingeschärften Ermahnung zu einem sorgsamen Studium anerkannter Meisterwerke treten. Hier behaupten wir, die originale Erfindung mache den Meister, und dort lehrt man, daß alle Ausbildung nur im Anschauen und Durchdringen der Muster vollbracht werde, daß die Kunst selbst sich von Stufe zu Stufe erhoben habe, ja daß alles Studium mit Nachahmung beginnen müsse. Wäre dem nicht so, so müßte ein Jeder von den ersten Anfängen der Kunst beginnen, um aus sich zu gewinnen, was Frühere schon gezeitigt haben. Das ächte Genie hat vor Beeinträchtigung durch fremde Macht keine Sorge zu hegen, vielmehr wird es, mit den Schätzen alter und neuer Kunst vertraut, um so fruchtbarer hervortreten, je größerer Reichthum an Mitteln ihm aus dem Studium der Meisterstücke geworden ist, um darin seine eigene Kraft wirken zu lassen. Nur dürftige Geister halten das Mittel für die Hauptsache, die Formen für die Idee, den Weg des Laufs für das Ziel. So wird der Maler mit Recht auf die Werke der alten Zeit hingewiesen, nicht damit er die Gemälde copire oder nachahme, sondern um aus ihnen Grundsätze für sein Verfahren zu entnehmen. Ein besonnenes Studium vorhandener Werke verringert die Originalität dann nicht, wenn es nicht oberflächlich und nicht einseitig verfährt; denn die matte Oberflächlichkeit ergreift nur das Einzelne, die Einseitigkeit hält sich an einen Einzigen als Vorbild und kann nicht umhin auch dessen Fehler anzueignen. Raphael war seinem Lehrer Pietro Perugino streng gefolgt und stand mit demselben eine Zeit lang auf derselben Stufe, so daß man Beider Bilder, bleibt man bei der äußern Erscheinung stehen, leicht verwechselt; dennoch wird auch in diesen Gemälden der frühesten Zeit die originale Geisteskraft, welche später selbstmächtig

durchschlug, erkannt. Auch Beethoven hatte Händel's Werke gründlich studirt und in Haydn einen mit vieler Aufmerksamkeit vernommenen Lehrer gehabt; auch er folgte Mozart und Haydn in seinen ersten Werken (in Sonaten und der Cdur- und Ddur-Symphonie) bald von Jenem die innige Zartheit des Gefühls, bald von diesem die Lebendigkeit leichter Bewegung ablauschend, ja einige der frühesten Quartette könnte man von Mozart geschrieben erachten; doch überall und vom Anfang ist's ein originaler Geist, der das Ganze durchdringt. Darum mögen Schüler an Lehrern und Meistern sich bilden und Festigkeit der künstlerischen Grundsätze für eigene Production gewinnen; Besonnenheit wird die selbständige Kraft vor unfreier Hingabe schützen; anderer Seits kommt der Vortheil hinzu, daß der Rückblick auf fremde Meisterwerke einen leicht ausartenden Hang sich zu isoliren hemmt und vor Ausschweifung eines kecken Spieltriebs bewahrt.

§. 13.

Bedeutsamkeit.

So sehr die Forderung der Bedeutsamkeit an einem musikalischen Kunstwerk als wesentlich anerkannt wird, indem das Gegentheil davon, welches als das Leere und Gemeine, oder als das Flache und Abgenutzte bezeichnet wird, Jedem verwerflich bedünkt, so herrscht in den darauf bezogenen Urtheilen so vielfache Unklarheit und Unsicherheit, daß die daraus hervorgehenden Irrthümer und Mißverständnisse nicht befremden dürfen. Streng und durchaus festhalten müssen wir, die hier in Frage kommende Bedeutsamseit sey eine ästhetische, nicht auf Begriffen beruhende. Wenn wir auch zur Erkenntniß und Bezeichnung derselben der Begriffe und Worte nöthig haben, beruht das, was ein musikalisches Kunstwerk in seiner Bedeutsamkeit uns darbietet, nur im Gebiete des Gemüthslebens, und jedes andere Interesse ist

als ein hinzutretendes, wenn auch in der Totalität der Geistesthätigkeit begriffenes zu betrachten.

Die ästhetische Bedeutsamkeit und die daraus hervorgehende Befriedigung ist nicht darin enthalten, daß in einem musikalischen Werke wir eine begriffmäßige Bedeutung der Töne, Rhythmen und Melodieen auffinden, oder die Töne als Zeichen von Vorstellungen betrachten, sondern sie liegt allein in der Form der Darstellung, mit welcher inneres Leben zur Erscheinung kommt. Das Wohlgefallen erwächst unmittelbar aus der Form eines in's Sinnliche aufgenommenen Geistigen und dem in Schönheit freien Spiel der Lebensbewegung, nicht durch ein Interesse des Verstandes, welcher eine Deutung hinzuzubringen wol das vergönnliche Recht, aber keine Verpflichtung hat. Daher müssen die Läugner eines Inhalts der Musik und die Gegner aller Bedeutsamkeit ihren Irrthum in der Verwechselung des ästhetisch Gültigen mit dem Denkbaren alsbald eingestehen, wenn jemals sie sich an Musik geistig befriedigt, erhoben und beglückt gefühlt haben. Man benennt den Inhalt der Musik wol auch die Fülle, den Reichthum, das Gehaltvolle und mit andern Namen, und leicht wäre der Wechsel der Bezeichnung zuzugestehen, wenn nur das Verständniß der Sache feststünde. Inhalt aber verlangen wir, und zwar gediegenen Inhalt, den auch die an sich vollendete, aber leere Form nicht ersetzen kann.

§. 14.

Das Wesen der Bedeutsamkeit tritt hervor im Geistreichen und im Wahren.

Geist nennen wir in einer engeren Bedeutung das belebende Princip im Innern, welches allein dem Gewöhnlichen und Todtscheinenden Beseelung und geistiges Interesse verleiht und mit Freiheit behandelt. Wo derselbe sich in einem Musikwerke findet, da sprechen die Töne nicht zum Ohre allein, sondern zur Seele. Wir verlangen von einem Werke der Dichtkunst inhaltreiche

Gedanken, Tiefe des Gefühls, Ideenreichthum, und nennen dann es geistreich; dieses, übergetragen auf Musik, kann die Sprache nicht anders erfassen, als wenn sie dieselben Worte mit der Voraussetzung einer blos analogen Bezeichnung anwendet. Ein Gefühl voll Kraft muß in der Bewegung der Töne, ein seelenvolles, belebtes Phantasiebild in der Darstellung gefunden werden; man muß von der Innerlichkeit sich ergriffen und zu derselben hingezogen fühlen, wenn das Werk ein rein ästhetisches Interesse durch geistreiche Schönheit gewähren soll. Matt und bedeutungslos hallen Tonfolgen und leer sind Tonformen, welche nicht an sich wahrnehmen lassen, daß der, welcher sie hervorbrachte, auf eine eigenthümliche Weise geistig bethätigt gewesen sey und tief gefühlt habe. Dazu aber artet die Musik unter den Händen derer aus, welche sie entweder für nichts weiter als ein Spiel mit Tönen erachten, oder sich auf Gemeinplätzen umhertreiben, die eben so wenig befriedigen als eine frostige kernlose Verskunst, welche zu Zeiten als eine Landplage angesehen wurde. Auch entbehren des ästhetischen Gehalts meist diejenigen Compositionen, welche allein auf technische Fertigkeit berechnet sind: die Seele des Hörers bleibt bei aller Ueberfüllung des Ohrs leer und kalt. Auf der andern Seite wird keineswegs das Geistreiche dadurch erreicht, daß Accorde regelmäßig übergeleitet, eine theoretische Gelehrsamkeit angewendet und so die Interessen des Verstandes berücksichtigt werden.

§. 15.

Die Grade dieser geistigen Belebung, welche nicht in der Ausführung oder im Schmucke, sondern in der Erfindung eines ganzen Werks erprobt wird, sind vielfach und nicht näher zu bestimmen. Compositionen von Himmel, von Zumsteg, ja von Pleyl, von Krommer ermangeln des Geistreichen nicht gänzlich, wie weit aber stehen sie abwärts entfernt von Erfindungen eines Beethoven oder Mendelssohn! Der höchste Grad kann nicht

überall vorausgesetzt oder gefordert werden, aber ein dem Gegenstand genügender erwirbt sich schon den Namen des Verdienstes, dem hochtrabende Phrasen unserer Zeit nicht Eintrag thun. Auch ist nicht alles Geistreiche an sich schön, vielmehr imponirt und täuscht es bisweilen durch ein plötzlich ergreifendes Interesse der Neuheit, ohne die reine Wirkung der abgeklärten Schönheit mit sich zu führen. Vorurtheilsfrei werden wir in Beethoven's Werken Einzelnes auffinden, was mit Recht zum Geistreichen gezählt wird ohne als Schönes zu gefallen, wie dies unter den Dichtern bei Jean Paul, unter den Malern bei Rubens statt findet. Dennoch bleibt dem Künstler die höhere Aufgabe, das Bedeutsame mit dem Zauber der Schönheit zu umweben, wozu mehr als gewöhnliches Talent erfordert wird. Geht der Künstler absichtlich auf das Geistreiche aus, bleibt zu fürchten, er werde sein Ziel verfehlen; denn überall hat er es mit freier Schöpfung zu thun, von welcher alle Künstelei fern liegt; bedingt er sein Streben durch den Zweck der Popularität und des allgemeinen Wohlgefallens, läuft er Gefahr in's Gemeine und längst Verbrauchte zu gerathen. Deshalb vertraue er dem Genius, der ihn in der aufwärts führenden, aber lichten Bahn sicher leiten wird.

§. 16.

Die Bedeutsamkeit besteht aber nur in und mit der Wahrheit, bei welchem Worte wir wol nicht nöthig haben, nochmals zu erörtern, daß nicht die logische Wahrheit der Erkenntniß gemeint sey. Leben, wirkliches, wahres Leben soll die Darstellung der Kunst aussprechen. So will es das Bedürfniß unsers Geistes. Ohne Wahrheit zerfällt das Werk als schwebende leere Gestalt oder als ein kraftloses luftiges Trugbild ohne Grundlage und Boden, ohne Kern und Realität. Keinen Widerspruch bildet hierzu die Forderung der Idealisirung, denn diese darf nicht Lossagung von den Gesetzen des Daseyns oder

eine nichtige Ueberschwenglichkeit werden, wenn auch die poetische Wahrheit mehr umfaßt als die Erfahrung des gewöhnlichen Lebens aufnimt. Mag die Kunst auch nur in Bildern der Phantasie arbeiten, so bleibt auch für sie Wahrheit das Princip der Belebung. Freilich kann die Erfindung mit der Wahrheit in Widerstreit treten, und so von der Natur abirren; dann aber fällt sie auch dem Phantastischen zu, und nimmer kann dem größten Meister der Ausspruch zum Ruhm gereichen, er habe kühn dem Gesetze Trotz geboten und die beengende Grenze überschritten.

Denen, welche meinen, dies Alles betreffe nur andere Künste, nicht die Musik, mögen die Compositionen gewidmet seyn, die den Gesetzen des Gefühls widersprechend und ohne Natürlichkeit nicht tiefer als in's Ohr dringen und von keinem Herzen aufgenommen werden können. Man nennt Musik dieser Art wol auch geradehin gefühllos, was sie nicht immer ist. Von ihr sprach Fontenelle das oft wiederholte und selten richtig verstandene Wort: Sonate, que me veux tu? Das Unnatürliche ermangelt auch in Tönen der Bedeutsamkeit, und was in der Natur der Menschengefühle nicht möglich ist, soll in keiner Kunstdarstellung Raum finden. Dadurch aber wird ja das Ideale nicht ausgeschlossen; denn auch in ihm liegt Wahrheit, zu deren Auffassung eine höhere Bildung des Geistes vorausgesetzt wird. Wenn Viele bekennen müssen, Beethoven's Werke nicht zu fassen, so liegt meistens (ich sage nicht, immer) der Grund weder in einer vermeintlichen Unklarheit des Tondichters, noch auch in einer unfaßbaren Gelehrsamkeit, sondern bei dem Hörer in dem Mangel der Erhebung zu einer idealen Gefühlsweise. Darum verzweifle nur Keiner zu frühzeitig und zu bequem einzudringen in die tiefer begründete Wahrheit eines ideal bewegten Herzens. Auch in der plastischen Kunst und in der Malerei wird nicht Alles sogleich erfaßt und verstanden, und Vieles scheint im Gemälde über die Natur hinauszureichen, was doch

in ihr begründet ist. So mag der Schmerz in dem Bilde der Niobe gewöhnlichen Menschen schwach und unnatürlich bedünken, wenn sie die Mäßigung starker Seelenkraft nicht kennen. In der Darstellung kann und soll das Ideale nie ganz aufgehen, und wird nicht nach dem allein, was erscheint, beurtheilt, so daß bei der Auffassung des Gegebenen auch Ergänzungen erfordert werden und der anhaltend beschäftigte Beschauer in die tiefer liegende Bedeutung einzudringen hat. Die Gebilde der antiken Tragödie erscheinen Manchem zu kalt und lebenlos, weil sie, ohne das Individuelle hervortreten zu lassen, bei der Auffassung die Thätigkeit der Phantasie zu einem höhern Grade in Anspruch nehmen. So wird Gluck von gar Vielen verkannt, wenn er in den einfachsten Formen einen vollen Gehalt der Gedanken mit einer Wahrheit niederlegt, die der Vertraute des menschlichen Seelenlebens wohl zu erfassen vermag, der Minderbegabte nicht zu deuten weiß. Man vergleiche nur die neuestens erschienenen Compositionen der Klopstock'schen Oden. Ein Musterbild der ausdrucksvollen und reinen Wahrheit und daher Alle ansprechend und tief wirkend gab Cherubini in seinem Wasserträger.

§. 17.

Auf diesen Grundlagen beruht die Bedeutsamkeit eines musikalischen Kunstwerks. Wir können aber deren Beschaffenheit noch näher bestimmen, wenn wir eine natürliche, eine charakteristische und eine symbolische Bedeutsamkeit unterscheiden.

Die erste, welche in dem allgemein Naturgemäßen enthalten ist und durch den Anhalt an die Wahrheit der Natur gewonnen wird, tritt nicht selten mit der künstlerischen Freiheit in Collision, wird aber bei einer Abweichung von dem, was in jeder Menschenbrust gesetzlich geschrieben steht, unläugbar verletzt. Dies erkennen wir leicht bei poetischen Werken an, schwerer bei musikalischen. Unsere Kritiker übersehen dies sehr oft, und

sollten bei dieser Art verfehlter Leistung nur bemerken, also fühle der reine natürliche Mensch nicht, also dichte keine gesunde geregelte Phantasie. Wie oft bieten zu diesem Bekenntnisse die Concertsäle der Virtuosen Gelegenheit! Der Musiker hat aber, wie der Maler und Dichter, nicht geradehin und allein auf Natürlichkeit auszugehen, (es würde ihn sonst das Schicksal des Pfarrers zu Werneuchen treffen, welchen Göthe meisterlich strafte), vielmehr muß er eben durch das Geistreiche die Gefahr in's Gemeine zu verfallen beseitigen. Freien Spielraum behält er immerhin; denn er kann damit sich sicherstellen, daß ein Kunstwerk seine eigene Wahrheit als die seiner Natur in sich trägt, wenn auch die nahe Wirklichkeit dazu kein Vorbild liefern sollte. So ist das Wunderbare einer künstlerischen Behandlung fähig, obgleich es über die Grenzen des wirklichen Lebens hinausreicht. Dennoch hat die freieste Phantasie auch da nur in naturgemäßem Aufflug die Höhe zu erreichen, und was als Lebenvolles ansprechen soll, muß aus dem Leben hervorgehen. Auf dem musikalischen Kunstgebiete erwächst eine größere Schwierigkeit dadurch, daß der Tondichter die natürliche Bedeutsamkeit nicht in einzelnen getrennten Zügen ausprägen soll, welche zwar für sich selbst als wahre Momente gelten, aber in der Verbindung leicht die Bedeutung verlieren und sogar einen Schein von Unnatur annehmen können. Als Meister reinmenschlicher Darstellung hat Mozart sich vor Allen bewährt, ja seine Stimme schallt wie von Jenseits in das Zeitalter eines getrübten Geschmacks herüber. Und doch steht ihm Haydn in dieser Tugend voraus. In diesem ist Alles unbefangene, ewig bewegte und zugleich in dieser Bewegung nach ihrer Gesetzlichkeit ruhig fortwirkende Natur, was ja eben den Grund ausmacht, weshalb dessen Werke nicht mehr unserer aufgereizten und gespannten Zeit behagen. Vergeblich scheint jedes Bemühen den verlorenen Sinn für Natürlichkeit durch Ermahnung oder Klage zurückzurufen. Allein nicht ge

ringer wäre der Irrthum, wollte man Haydn mit Händel oder Bach in beurtheilende Parallele stellen, oder andererseits bei ihm nach dem fragen, was heftige Leidenschaft aus der Tiefe der Seele aufwühlt, oder welchen Seelenschmerz ein Kampf mit dem Schicksal herbeiführt.

Charakteristisch wird die Bedeutsamkeit, wenn das Geistreich-Wahre individuelle Gestaltung an sich trägt und der eigenthümliche Ausdruck in der Erfindung eines Werks dem genügt, was die Betrachtung der charakteristischen Schönheit näher erörtert hat. Da wird nöthig, daß nicht allein die Individualität mit dem allgemein Menschlichen einstimme, sondern das Besondere in stehender oder wechselnder Gemüthslage kenntlich werde mit der Eigenthümlichkeit, welche das Wesen seiner Existenz in sich faßt. Ist nun die Musik durch ihre subjective Natur überhaupt auf das Individuelle hingewiesen, so hat sie der charakteristischen Bedeutsamkeit vorzüglich dann zu pflegen, wenn sie sich mit dem Worte vereint und, Hand in Hand mit dem Dichter gehend, das als innere Thatsache und Begebenheit kund werdende Leben durch die Mittel einer unmittelbaren Aussprache bezeichnet. Daher liefern hierzu Gesänge und dramatische Compositionen den sichersten Beweis. Gluck's Arie im Orpheus: Che farò senza Euridice wird von dem nicht ganz erfaßt, der in ihr nur eine belebte und kräftige Melodie findet; in vollem Sinn ist sie charakteristisch bedeutsam und, von den Worten untrennbar, bezeugen die Töne den höchsten Grad leidenschaftlicher Liebe, welche in den Gefahren des Lebens den Schmerz kraftvoll umfaßt und in ihm untergeht. Beethoven's Lied: Herz, mein Herz, was will das sagen? ist ein so wahr erfaßtes Charakterbild, daß wir den Vortrag nicht ohne Persönlichkeit denken können. Wie viele Beispiele aber bietet uns der einzige Don Juan dar. Dies hat Hoffmann schon hinlänglich dargethan. Mit Recht hat man nicht allein die kräftige Hand Händel's für die charakteristische Zeichnung in den Soli seiner Oratorien bewundert,

sondern auch besonders darauf aufmerksam gemacht, wie er in den Chören jeder einzelnen Stimme eine eigenthümliche Selbständigkeit ertheilt und in der Verwebung der verschiedenen Charaktere das Imposante einer gedrängten Einheit erreicht hat. Unter vielen als Charaktergemälde sich benennenden Instrumentalwerken, die großentheils nur den Namen an der Stirne tragen, genügt genannt zu haben Beethoven's Sonate Op. 87: les adieux, l'absence et le retour und Spohr's Weihe der Töne. Durch solche Bedeutsamkeit aber gewinnt das ächte Kunstwerk selbst einen bestimmten, mit keinem Andern zu verwechselnden Charakter. Man hat z. B. nicht der ergänzenden Phantasie nöthig um in der Zeichnung der Donna Anna eine Tiefe der Beschauung und ein Eindringen in die geheimsten Regungen des menschlichen Herzens zu erkennen, wie sie zu erfassen nur dem Blick des Genius, auch ohne sich über das Erfaßte rechtfertigen zu können, möglich war. Nur darf man nicht dies aus dem Texte ablesen wollen, über welchen die Noten hinausreichen. Da steht in der ersten Scene geschrieben, zu welchem Aufruhr der Seelenkräfte eine tiefgefühlte Kränkung und die frevelnde Zumuthung niedriger Hingebung führen kann, und wie, als ein Verbrechen im Morde des Vaters laut um Rache schreit, eine kräftige Seele nicht in weiche Klage sich verliert, sondern mit dem Angstruf des Schmerzes unmittelbar die Forderung strafender Genugthuung verbindet. Und als später Anna den im täuschenden Heuchelschein versteckten Don Juan als den Verführer und Mörder erkennt und das Erlebte sich vergegenwärtigt, wo von Moment zu Moment durch Wechsel der Tonarten der Ausdruck sich steigert, da spricht fast jede einzelne Note bedeutsam von dem durch bitteren Schmerz aufgeregten Rachgefühl und das Gemälde steht einzig in seiner Art vor unserer mitfühlenden Seele. Die Ouvertüre zu Faust von Spohr zeichnet das innere Leben in leicht erkennbaren Zügen. Das Allegro vivace schildert den in Sinnlichkeit Verlorenen,

in welchem die Regungen zum Guten von der Macht sinnlicher Triebe übertäubt werden. Im Largo grave ermannt er sich und faßt den Entschluß der Entsagung, so daß im Fugato der Fortschritt auf der Bahn des Guten erkennbar hervortritt; allein neue und stärkere Lockungen dringen heran und hingegeben an sinnliche Lust eilt er seinem Verderben zu.

Das Unendliche, welches von keiner Darstellung in die Grenzen sinnlicher Anschauung vollständig aufgenommen werden kann, gewinnt im Symbol eine Gestaltung, deren Bedeutung den Geist zu den Ahndungen eines Göttlichen und Heiligen erhebt. Wie in der Kunst überhaupt das Symbolische mit dem Idealschönen zusammenfällt, hat das zweite Buch erörtert. Auch der Musik ist dies nicht fremd. Erhebt sich das Gefühl zu dem Allgemeinen, das heißt, umfaßt der Geist die Idee des Unendlichen und wird diese zu innerem Seelenleben, so liegt in der Darstellung mehr als natürliche Wahrheit, vielmehr reicht das, was sie andeutet, ohne es klar und vollständig aussprechen zu können, über die Schranken der Erscheinung, also über die Töne hinaus. Wo das Wort der Rede nicht genügt und Beseligung die Brust im Antheil an einer nicht sichtbaren Welt erfüllt, da wird dem emporgehobenen Menschen möglich, in Tönen das andeutende Bild des Idealen zu finden und dem Kunstwerke eine ideale Bedeutung zu verleihen. Die Ouvertüre zu Gluck's Iphigenia auf Aulis enthält ein charakteristisches Gemälde, auf dem wir den mächtigen König im Kampfe mit der Pflicht und dem gebrochenen Vaterherzen schauen, in der Ouvertüre zur Alceste dagegen liegt symbolische Bedeutsamkeit, eine tragische Begebenheit ankündigend, die in das tiefste Seelenleben eingreift. Nicht schwer fällt es in Seb. Bach's und Händel's Werken eine reiche Summe großartiger Musterbilder nachzuweisen. Mit welch hoher symbolischer Bedeutung spricht der Schlußchor im Alexanderfest die Verherrlichung der Kunst als einer Himmelsgabe aus, in

welch mächtigen Zügen zeichnet das Meiste im Messias das Ewige und Heilige; unergründlich scheint die Tiefe, aus welcher Bach seine Anschauungen des göttlichen Worts geschöpft hat. Damit vergleiche man die hochachtbaren Werke alter Italiener, in denen das Ideale nicht minder vorhanden, aber, wie in den Statuen der alten Zeit unter den Griechen, verschlossen und gebunden liegt, ohne noch zu dem freien Leben der Schönheit entfaltet zu seyn.

§. 18.

Entsteht hier nun die Frage, auf welchem Wege und durch welche Mittel die Bedeutsamkeit von dem Künstler erreicht werde, so weist die Compositionslehre die Formen des Ausdrucks in reichster Zahl, wenn auch nie erschöpfend, nach, und gewährt so den Apparat für die Verarbeitung. Wie aber in diese Formen Geist und Wahrheit des innern Lebens trete, welche Idee der Erfindung des Ganzen zum Grunde gelegt werde, dies läßt theoretisch sich nicht verzeichnen. In der Melodie erhöht sich die Bedeutsamkeit durch die Anlage einer kraftvollen Entwickelung und durch reine Anschaulichkeit; im Bereich der Harmonieen spricht sich das Geistvolle in den Grundlagen für den Aufbau eines gegliederten Ganzen, in den Bindungen der verwandten Accorde, in der melodisch zusammenhängenden Fortschreitung der mehrfachen Stimmen, deren Charakter im Besondern bewahrt werde, aus. Nur darf man hierbei nicht in den Irrthum verfallen, mit welchem Viele, von dem Grundsatz ausgehend, die Harmonie diene zum Ausdruck verschiedenartiger verbundener Gefühle (was auf ein individuelles Gemüth gar keine Anwendung finden kann, da das Gefühl immer ein einfaches ist), das Geistvolle allein in der angehäuften Summe der zur Einheit verbundenen oder gezwungenen Verschiedenheiten und Contraste suchen, und daher nur massenhaft aufbauen, ohne auf die innere Beseelung zu achten. Die Fülle des inneren Lebens

und die Unendlichkeit eines idealen Daseyns strebt die Musik durch Verbindung vieler Zeichen in der Harmonie zu erfassen, wobei aber nicht die Vielzahl das einzige Wesentliche ausmacht, vielmehr dies in dem unmittelbaren Erguß einer vollen Seele und in den nach vielen Seiten hin ausströmenden, doch die innere Einheit bewahrenden Lebensbewegungen beruht. Viele in Harmonieen regelrecht gebaute Werke tragen nur den Charakter der Aeußerlichkeit an sich, oder lösen Aufgaben des Verstandes, ohne geistreich zu heißen.

§. 19.

Von der Bedeutsamkeit hängt die Wirkung eines musikalischen Kunstwerks wesentlich ab. Was die Sinne allein reizt und ergötzt, dringt nicht nach dem Innern; was in einem gehaltlosen Spiel bunter Formen vorüberschwebt, kann nur zum Zeitvertreib dienen; zur Seele aber spricht nur Seele. Das allgemein Menschliche aber ist auch das allgemein Wirksame; daher der schaffende Künstler an diesem vor Allem halten und es in sich rein bewahren muß, um das vorschwebende Ziel im Dienste der Schönheit zu erreichen. Ein Mißbrauch der Musik tritt ein, wenn der Künstler aufhört nach der Gewalt über das Herz seiner Zuhörer zu ringen. Von der harmonischen Bethätigung des Geistes steigert sich das Interesse bis zum tiefen Ergreifen und Hinreißen, wobei dann in dem Zuhörer ein gleicher Zustand der Begeisterung mitwirkt.

Eine besondere Beziehung und Einschränkung tritt hierbei ein, daß der Mensch aus seiner Zeit nicht heraustreten und seinem Volke nicht untreu werden kann und soll, jede Zeit aber und jedes Volk auch ein besonderes Interesse nährt, auf welches der Künstler nach einer nicht unbedingten Verpflichtung eingehen muß, wenn er die entscheidende Zustimmung seiner Lebensgenossen erwerben will. Freilich wird der Geschmack der Zeit nicht immer als ein reiner erfunden, und die Menge

kann leicht zur Entartung abschweifen, es darf eine sich absondernde Neigung nicht das allgemein Menschliche verletzen und der vor allem Andrang sinnlicher Täuschung schützende Genius bleibt in aller Welt und Zeit die Schönheit. Wie aber das, was der Jugend bedeutungsvoll zu seyn bedünkt, dem höheren Alter es nicht ist und nicht seyn kann, wie der Italiener anders fühlt als der Deutsche, so haben auf die Erfindung der Kunst auch Verhältnisse Einfluß, denen selbst der Genius sich zu entäußern nicht vermag. Die Kunstgeschichte würde nicht bestehen können, sagte sie sich von diesen Rücksichten auf Nationalität und Zeit los; alle Kunst erwächst in dem Verkehr mit dem Leben. So auch die Musik, deren Werke nicht anders beurtheilt seyn wollen. Was hat da nicht schon das kirchliche Leben auf verschiedene Weise bestimmt? Welch anderer Bedeutsamkeit ging Bach in seiner protestantisch christlichen Begeisterung mit hellem Blick entgegen als die Meister, welche im katholischen Glauben auf einen abgeschlossenen Kreis dogmatischer Ansichten beschränkt wurden. Der Italiener suchte und fand von jeher die Bedeutsamkeit in den natürlichen Gebilden formaler Schönheit, in welchen die Anmuth auf höchster Stufe steht, und befriedigt wurde er schon durch einen geringeren Grad des Geistreichen, wenn es nur in anmuthigen Formen gegeben war; dem Deutschen dagegen liegt die Bedeutsamkeit in dem charakteristischen Ausdruck und in der symbolischen Ausprägung der Idee, mag der Weg, welcher dahin führt, durch Riesenschritte eines Bach oder durch den Himmelsflug eines Beethoven zurückgelegt werden. Jener tadelt an deutscher Musik, sie sey zu gelehrt und metaphysisch, oder trübe und sentimental schwärmerisch, und gewinnt für sich mehr Selbständigkeit der Musik; dieser kann sich nicht mit des Italieners Verlangen nach Sinnenreizen und Cantabilität befassen und vermißt die ihm erforderliche Tiefe und Charakteristik. Und doch werden die guten Werke der Meister beider Nationen im Allgemeinen und immer

gute Kunstwerke bleiben, wenn sie auch nach dem Geiste des Volks und nach der eigenthümlichen Auffassung einer Normalidee der Schönheit gewürdigt seyn wollen. Wer möchte auch ein Gemälde von Albrecht Dürer oder von Rembrandt neben einem von Correggio oder Raphael verachten? Ebenso behaupten von Paesiello's und Cimarosa's Opern Mehrere in Hinsicht ihrer Bedeutsamkeit eine würdige Stelle neben denen von Mozart. Der Künstler hat zur Aufgabe nicht allem Einflusse der Nationalität oder dem Geiste der Zeit zu widerstreben (was ihm auch nicht glücken wird), sondern das Bedingte zum Unbedingten zu erheben und mithin in der besonderen Form das Ideal der Kunst rein auszubilden und der Eigenthümlichkeit, ohne welche die Thätigkeit der Phantasie gar nicht existirt, Einstimmung mit dem allgemein Menschlichen zu verleihen. Sophokles Werke können nur als griechische richtig beurtheilt werden; in Shakspeare waltet eine Bedeutsamkeit, die vollständig nur in seiner Zeit verstanden wurde.

§. 20.

Der Mangel charakteristischer Bedeutsamkeit wird leicht erkannt und trübt den Genuß, indem entweder eine gerechte Erwartung vereitelt oder statt eines gediegenen Inhalts nur unwahrer Schein dargeboten wird. Daher darf mancher Operncomponist unserer Tage sich nicht wundern, wenn ihn nicht allgemeiner Beifall lohnt; ein Studium, wie Gluck es anwendete, ist ein seltenes. Daher fiel auf Rossini der bitterste Tadel, weil ihm gleich galt, ob der Gegenstand ein ernster, erhabener, oder ein heiterer, anmuthiger war. Meyerbeer's Melodieen lassen, den Worten entnommen, oft wenigen oder keinen Eindruck zurück, weil ihnen das charakteristische Moment gebricht. Schon dann fühlen wir uns nicht befriedigt, wenn der Künstler sich in das Unbestimmte verliert um nur ein Gefälliges, Anmuthiges, Sanftes darzubieten; dies Verschweben im Allgemeinen führt zu dem falschen

Glauben, als mangle der Musik das Mittel einer bestimmten Bezeichnung. Gegen diese Behauptung hat die Aufzählung der Mittel für Darstellung der charakteristischen Schönheit im zweiten Buche den Gegenbeweis geliefert. Wer aber Zeugnisse von jener Allgemeinheit des Gefühls vernehmen will, der durchlaufe die Liedersammlungen selbst achtbarer Meister. So lange ein allgemeines Gefühl der Lustigkeit oder der Trauer obwaltet, reichen die Mittel des Ausdrucks aus; auf den Stellen dagegen, wo eine schärfere Zeichnung, und sey es nur für den Zustand der Zufriedenheit, der Hoffnung, erfordert wird, gebricht es der Sprache des Herzens an Bedeutung. Ja selbst der tüchtigste Künstler ist nicht sicher, daß ihn eine schwache Stunde beschleicht und er sich von der Höhe auch einmal auf die niedere Heerstraße verirrt. Da darf uns nicht stören, wenn Cherubini, der für die Oper, wie in seinen Messen so gehaltvolle und gediegene Arbeit geliefert hat, eine Cantate: der Frühling, geschrieben hat, in welcher matte und leere Gemeinplätze sich vielzählig vorfinden, und ein origineller Geist nicht aus der Tiefe geschöpft hat, oder wenn Beethoven in Behandlung des Naiven einen Fehlgriff that, wie in der Composition des niedlichen Liedes von Bürger: das Blümchen Wunderhold, oder wenn gefeierte Componisten für's Clavier leeres nichtiges Formelwesen erdacht haben.

Vergeblich bemühen sich unsere Tonkünstler, falls sie die Mattheit und Leere ihrer Melodieen selbst wahrgenommen, dieselbe durch eine gehäufte Instrumentation zu verdecken; allein was hier aufhelfen soll, macht selbst einen nichtigen Schein aus, weil ja durch alle Färbung und Vergoldung die Schale keinen Kern gewinnt. In gleicher Weise täuschen die Verfasser der Divertissements, Phantasieen, Rondos für's Pianoforte, welche eine imponirende Fülle, statt durch kräftige bedeutungsvolle Modulation, nur durch Vollgriffigkeit erzielen, aber nicht weiter als zum Ohre vordringen. Welchem Mangel an geistigem Inhalt aber die Machwerke, welche die

Virtuosen als Schaustücke sich zusammensetzen, unterliegen, bedarf keiner Andeutung. Auch die Besten geben da in Melodieen und Accorden Redensarten, die anderwärts in vollem Ernste etwas bedeuteten, hier aber leer und wahrheitslos erscheinen, wie ein feingestalteter Hofmann in geschmückter Rede auftritt und in tausend Phrasen Nichts sagt.

Das Leere und Triviale, welches der Bedeutsamkeit ermangelt, darf jedoch nicht mit dem Einfachen verwechselt werden, aus welchem oft das Reichste, wie aus einem Samenkorn das Gewächs mit Blüthen und Früchten, sich entfaltet. Wie einfach ist das Thema zu dem ersten Allegro in Beethoven's Sinfonia eroica, eigentlich nur ein Verfolg des Dreiklangs, und welch ein mächtiger Aufbau erhebt sich über ihm!

§. 21.

Die Künstler und die Beurtheiler derselben trennen sich gewöhnlich in zwei oft schroff einander gegenüberstehende Parteien, von denen die Eine auf Anschaulichkeit, die Andere auf Bedeutsamkeit dringt, Beide nicht bedenkend, daß nur unter Erfüllung des zweifachen Gesetzes ein Kunstwerk besteht. Die Einen haben den Spruch von Göthe zum Hauptgrundsatz gewählt: „wer nicht zu den Sinnen klar spricht, redet auch nicht klar zum Gemüth;" die Anderen richten ihre Forderung an ein inneres Leben. Und Beide haben das Recht für sich, und müßten das, was sie verlangen, auch allgemein zugestanden erhalten, wenn die Einen nicht mit objectiver Deutlichkeit eine bloße Erregung des äußeren Sinns verwechselten, und daher darauf ausgingen, nur sinnliche Reize zu häufen und mit einem nur zu sehr durchsichtigen Tongebilde ohne inneren Gehalt, das vielleicht mit allerlei Farben ausgeschmückt auch täuschen soll, die hörlustige Menge zum bequemen Zeitvertreib zu ergötzen; und wenn nicht die Anderen in dem rastlosen Bemühen um charakteristischen Ausdruck überall die

Reflexion zu Hülfe riefen um in dem Kleinsten und Zufälligen eine vollwichtige Bedeutsamkeit zu erreichen. Jene gelangen nicht zu der Höhe der Schönheit, diese entziehen derselben das belebende Element der Freiheit; jene verfehlen alle nachhaltende Wirkung, diese schmälern sie durch Absichtlichkeit. Die Bedeutsamkeit der musikalischen Erfindung gewährt nicht Speculation oder die Verwendung eines künstlichen Apparats, insofern die hier erforderte Wahrheit nicht von dem Verstande aufgefaßt werden soll, und ist sie eine solche, das Gemüth des Hörers nur beengt und aller freien Erhebung entzieht. Darum hat der Tondichter, welchem sein Beruf ein heiliger bedünkt, in keinem Moment die Idee der Schönheit, in welcher sich Licht und Wärme, Sinn und Geist einigt, außer Augen zu lassen, ihr Alles unterzuordnen, und bei dieser Unterordnung insbesondere nach Bedeutsamkeit zu streben. Dann wird der Erfolg auch ein entschiedener seyn, sein Werk den geistigen Ursprung verbürgen und zum Herzen ausdrucksvoll sprechen, es rühren, erheben, beseligen.

§. 22.

Ein wesentlicher Theil der hierbei zu lösenden Aufgabe ist die besonnene Berücksichtigung der Region, in welcher der Künstler schaffend verweilt, damit er nicht da, wo Kraft, Ernst, Tiefe verlangt wird, nur nach dem strebt, was durch Milde, Zartheit, Lebendigkeit anderwärts nicht minder bedeutsam erscheint. Andere Bedeutsamkeit erfordert geistliche Musik in einem Requiem, einer Messe, andere die Darstellung leidenschaftlicher Kämpfe; und doch mangelt sie auch nicht dem einfachen Lied und der Tanzmusik, wenn diese künstlerischer Erfindung anheim fallen. Daher aber soll der Künstler wohl erwägen, wozu ihn sein Gott berufen hat und wie er leicht in Selbsttäuschung das Ziel verfehlt, wenn er meint, ihm sey beschieden in Allem tüchtig und groß zu seyn. Die Bedeutsamkeit, welcher Bach

nachging, von Allen verlangen wäre Thorheit, nach ihm jegliches Kunstwerk beurtheilen Einseitigkeit. Von Hummel oder Cherubini wird kein Besonnener eine Bach'sche Messe erwarten; ob aber jenen in anderer Gattung hochzupreisenden Meistern das Recht nach ihrer individuellen Ansicht auf diesem Gebiet zu schaffen versagt werden solle, kann nur nach ihrer Leistung selbst bestimmt werden. Hummel hat in seinen drei Messen fast durchaus die Chöre also behandelt, daß eine Hauptstimme melodisch hervortritt, während bei Bach die einzelnen Stimmen selbständig durchgeführt ein gleichartiges Gewebe bilden. Hier wird die vollere Bedeutung des von einer Menge frommer Christen ausgesprochenen Glaubens mit einer fast plastisch zu nennenden Objectivität dargelegt; dort spiegelt sich derselbe Grundgedanke, freilich nicht mit jener Vollgültigkeit, auf der Gemüthsfläche einer hervorgehobenen Individualität, doch so wider, daß den mit derselben Verbundenen ein nicht zufälliger Antheil zukommt. Wir haben also nur eine andere Art von Gruppirung, die an sich weder verwerflich erscheint, noch auch der Bedeutsamkeit entfremdet ist. Ebenso haben wir auf den Standpunct zu achten, welchen der Künstler sich für seine Ansicht wählte, denn nur von diesem aus ist derselbe zu würdigen. Was von Schicht's Schlußchor im Ende des Gerechten Th. 1. S. 262 gesagt wurde, besteht in Wahrheit, und wenn die Hörer innige Rührung durchdrang und manches Auge von Thränen erfüllt wurde, war auch ein hoher Zweck erreicht; allein unwillkührlich drängt sich auf einem anderen Standpuncte der Gedanke auf, daß wir am Grabe des Heilands stehen und der verklärte Gottessohn das Auge schloß. Dann aber kann jener sanfte und von Liebe und Wehmuth durchdrungene Gesang nicht ausreichen die erhabene Idee eines Weltschmerzes in sich aufzunehmen und in dem Hinsinken des Irdischen die Ahndung einer Verklärung auszusprechen. Doch der Componist hatte an der Hand des Dichters Alles nur

menschlich aufgefaßt, und wen er so zu Grabe geleitet, war nicht mehr als ein frommer schuldlos verurtheilter Mensch, welchen trauernde Freunde zur Ruhestätte geleiten. Schon anders steht Spohr in der Composition desselben Textes. Ohne dies Zugeständniß eines verschiedenen Standpuncts wäre die Behandlung eines Textes von mehreren Meistern nicht möglich, während doch Beethoven selbst das eine Lied: die Sehnsucht, unter vier Melodieen gebracht hat. Daß hierbei dem Urtheil anheim fällt zu bestimmen, welche Auffassung der einzig richtigen näher und am nächsten steht, ergibt sich von selbst. Da wo wir die treuste Einstimmung und vollständige Erschöpfung finden, mithin in völliger Befriedigung weder Etwas herbei noch hinweg wünschen, werden wir dem Meister den Ruhm glücklichen Gelingens oder vollkommner Leistung zuzusprechen genöthigt, wenn auch, wie in allem geistigen Streben, eine absolute Vollendung nicht vorausgesetzt werden kann.

§. 23.

Objective Deutlichkeit.

Aller Kunstdarstellung ist das Gesetz der objectiven Deutlichkeit geschrieben. Wir haben uns aber den Standpunct, von welchem aus es hier beurtheilt werden muß, durch dasjenige schon angewiesen, was über den objectiven Charakter der Musik überhaupt zu sagen war. Seine wirkende Kraft äußert dies allgemeingültige Gesetz nicht allein in der Anordnung oder Construction, sondern schon durchgreifend in der Erfindung eines Kunstwerks. Dort fragen wir nach der Behandlung der Form, hier nach dem in die Form aufzunehmenden Stoff.

Anschaulichkeit ist des Kunstwerks erste, wenn auch nicht höchste Bedingung. Das Trübe und Unklare mit seinem Mangel an Bestimmtheit und seinem Uebergang in das Formlose liegt von aller ächten Kunst fern, und nur derjenige Stoff ist ein künstlerischer, welcher sich zum anschaulichen Bilde gestalten läßt. Das Kunstwerk

muß sich selbst aussprechen und ganz; es muß die Idee des Künstlers in dasselbe nicht allein vollständig aufgenommen seyn, sondern auch in deutlicher Gestaltung seinen Inhalt erfassen lassen. Wo Ergänzung und Erklärung nöthig wird, wirkt das Kunstwerk selbst nicht, und es bleibt immer nur eine Beihülfe, welche die ursprüngliche Deutlichkeit und Anschaulichkeit nimmer ersetzt. Derjenige Gegenstand, welcher dem Gebiet des speculirenden Verstandes angehört, und der, welcher zu seiner Auffassung des erläuternden Begriffs bedarf, eignet sich für keine künstlerische Behandlung. Das Gemälde, welches ohne eine beigefügte Erklärung nicht verstanden wird, das Gedicht, welchem Anmerkungen beigegeben werden müssen, kann in jeder anderen Hinsicht vortrefflich seyn und darin hohen Werth behaupten, ja es wird den Beschauer geistig bethätigen, indem es die Forschung und das Nachdenken anregt, allein es wirkt nicht ästhetisch, was es soll, und nicht durch den unmittelbaren Eindruck. So malte Poussin sein Testament des Eudamas mit aller Kunst der Anordnung und Ausführung, allein die Erfindung, welche einer weitläuftigen Erzählung bedarf, kann als undeutlich auch nur für mangelhaft erkannt werden. Wir haben da der Unterlage der Begriffe nöthig, welche das Kunstwerk selbst nicht in sich aufgenommen. In Caracci's Bild, welches Odysseus darstellt, wie er vor den Sirenen vorüberschifft, hört man den Gesang der Sirenen nicht, und sieht nicht die verstopften Ohren des an einen Mastbaum gebundenen Mannes, der aus einem unsichtbaren Grunde nach Befreiung ringt, während die Gefährten ruhig dabei stehen.

Das Bild der Phantasie wird erst dann zum Bilde, wenn es in bestimmten Grenzen gegeben, in abgerundete Form aufgenommen ist; denn das Unendliche und Allgemeine kann an sich nicht Erscheinung werden, wohl aber als Beseelung sinnlicher Gestaltung sich dem anschauenden Geiste kund geben und aus diesem in seiner Sprache, die der ahndende Geist versteht, sprechen; diese

Formen, zu Sinnbildern geworden, müssen dann doch ihrem eigenen Gesetz genügen, und mithin bestimmte seyn. Der denkende Verstand abstrahirt und löst das Bild auf und die Idee von ihm ab, das Gefühl erfaßt das Unendliche ungetrennt mit der beschränkten Form, vermag dies aber nur in der Voraussetzung einer deutlichen Ausprägung und anschaulichen Darstellung. So erscheinen versinnlichte Ideen, und Form und Inhalt sind Eins. Der plastische Künstler wie der Maler vertraut so seinem Bilde die Bedeutsamkeit, welche wir symbolische nennen, mit objectiver Deutlichkeit, ohne welche das Werk nicht selbst von der Allmacht oder dem Heiligen sprechen könnte. Der Zweck des Kunstwerks setzt die Möglichkeit der Auffassung voraus.

§. 24.

Suchen wir die Bestätigung dieser Wahrheiten in der Musik auf, so bedarf es kaum der nochmaligen Bemerkung, es könne hier nicht eine in Begriffen erfaßliche Deutlichkeit gemeint seyn, welche von außenher dem musikalischen Kunstwerke zukommen müßte. Im Vergleich mit anderer Kunstdarstellung kann die Musik, indem sie Tonbilder in vorüberschwebenden Tönen gestaltet, nicht das leisten, was die Poesie durch die bestimmten Zeichen der Sprache vermag, nicht so scharf abgerundete Formen aufstellen und sie nicht so festhalten, als die für's Auge arbeitenden Künste. Leichter auch erlangt das Auge für Auffassung des Schönen die zureichende Fertigkeit als das Ohr, und daher vermittelt schon das Organ in seiner Befähigung einen erhöhten Grad von Deutlichkeit auf dem Gebiete des Sichtbaren. Gestaltet nun der musikalische Künstler für das Gefühl und für das Gehör, so wird seine Aufgabe darauf gerichtet, Beiden auch durch Deutlichkeit Befriedigung zu gewähren, und solchen Stoff für die Darstellung zu wählen, welcher von dem Gefühle wie von dem Ohre sicher und bestimmt erfaßt werden kann. Wie sollte auch eine Musik

in das Innere des Gemüths eindringen und dort wiederhallen oder einen gleichen Zustand erwecken, wenn sie selbst nicht mit Bestimmtheit anspricht und das Gegebene unerfaßlich ist? Die Erfahrung bestätigt dies nur zu oft. Wir vernehmen eine Masse von Tönen, und können auf die Frage, was der Urheber des Werkes damit wolle, nur in dem Bekenntnisse des Nichtwissens erwiedern. Verliert sich die Musik in das Trübe und Dunkle und schildert wol gar absichtlich ein dumpfes hinbrütendes Daseyn, so verfehlt sie alle Wirkung, wie oft auch eine künstliche Dunkelheit für Tiefe genommen wird. Alles Unbestimmte und Undeutliche versetzt die Seele in Unruhe und ängstigt; die Kunst aber soll erfreuen und Frieden bringen.

§. 25.

Was das musikalische Kunstwerk enthalten soll, ist, wie verschiedenartig der dem Leben entstammte Inhalt sey, eine ästhetische Idee. Diese aber beruht in Ausprägung eines Phantasiebildes, in welchem der Gemüthszustand und die inneren Lebensbewegungen Gestalt gewonnen haben. Von selbst ergibt sich daher, daß dies Bild genau dem Gefühle entsprechend objective Anschaulichkeit besitzen muß um im Kunstwerk zu bestehen. Dazu kommt dann die Bedingung der hier allein gültigen Form; denn nicht jede ästhetische Idee ist an und für sich schön, sondern nur durch die freie Form. In dieser erscheine das schöne Werk mit anschaulicher Deutlichkeit, und es wird so befriedigen. Für den Verstand verbleibt dies allerdings immer ein Geheimniß, aber das Gefühl faßt es mit einer Sicherheit, von welcher gerühmt werden kann, daß sie nie irre. Hinzu kommt ein Vorzug, welchen die Musik vor anderen Künsten behauptet. Bei Auffassung eines Gedichts wird die Kenntniß der Sprache und die Verständigung über die herkömmliche Begriffsbezeichnung erfordert; der Maler verlangt, daß der Beschauer nicht unbekannt mit den Gegenständen der

Natur sey; nur der Musiker hat alles dessen nicht nöthig, indem er durch die Lebenszeichen darstellt, die ein jeder rein ausgebildete Mensch von Natur in sich trägt und Leben mit dem Leben malt. Nirgends spricht der Geist so unmittelbar mit dem Geiste als hier.

Der vom Genius beseelte Tondichter, im Besitz der Mittel für die Darstellung als Künstler, lebt in seiner Welt und schafft aus ihr. Er vermag die Gemüthsstimmung, die irgend ein äußeres Moment anregte oder der Geist aus sich selbst erzeugte, zur ästhetischen Idee oder einem Phantasiebilde zu gestalten und dieses Bild in freien Formen durch den Zauber der Schönheit zu beleben, indem er den klaren Umriß und die sicher geführte Zeichnung zu einem bedeutungsvollen Seelengemälde ausbildet. So gelingt ihm das, was keine Sprache bezeichnet, kein Begriff begrenzt, das Allgemeinste und Höchste, die Ahndungen aus einer übersinnlichen Welt in ein durch Sinne vernehmbares Daseyn zu rufen; allein es gelingt ihm auch nur unter der Bedingung einer klaren Anschaulichkeit. Frage man ja nicht den so schaffenden Künstler nach dem, was der Schöpfung seines Werks vorausgegangen, oder was ihn in eine solche Gemüthsstimmung versetzt habe, er wird entweder selbst nicht zu antworten wissen, oder die Frage ablehnend auf das Werk selbst verweisen, daß es sich selbst ausspreche.

§. 26.

Wir haben in neuerer Zeit viele Compositionen für Instrumente mit Bezeichnung des Inhalts erhalten, ja es ist dies fast zu einer Mode geworden, welche wie alle Moden ihre Anhänger und Gegner fand. Fest aber steht der Grundsatz, nach welchem jedes Musikwerk aus einer bestimmten Seelenstimmung hervorgegangen seyn und diese selbst klar im Bilde abprägen soll, so daß die Begriffe der Bestimmtheit und der objectiven Deutlichkeit in Eins sich verbinden. Nicht einzelne Töne und Tonfiguren sollen das Ohr ergötzen, nicht einzelne

Phrasen können als Sprache des Herzens genügen, sondern der ganze innere Zustand, möge er im Allgemeinen der Lust oder Unlust gehalten seyn, oder ein Specielles zu seiner Grundlage haben, die innere Seelenhandlung muß in ihrem ganzen Umfang und Verlauf dem Hörer erfaßbar werden und in denselben zur vollständigen Aneignung übergehen. Mehr oder weniger hervortretend wirkt dabei das charakteristische Element für eine reine und klar ausgeprägte Zeichnung. Daß eine vorausgenommene Erklärung oder Benennung der Situation auch die speciellere Beziehung erkennen lasse, mag immerhin zugestanden werden, nur darf von den Tönen an sich nicht ein Mehr verlangt werden, als sie auszusprechen selbst vermögen. Beethoven's Quartettsatz Malinconia wird ohne die Beischrift von dem Gefühl erfaßt, und nennt diese die Melancholie, so erkennen wir, wie solche Contraste der inneren getrübten Zustände die Sprache bezeichnet. In dem Mittelsatz des Quartetts Op. 132 vernehmen wir zwar nicht den besondern Dank eines von Krankheit Genesenen, aber das, was in einer von Dank erfüllten Seele lebt; und was hier der Verstand zur Verdeutlichung beiträgt, kann, da kein sichtbarer Gegenstand gezeichnet werden soll, den Eindruck nur erhöhen, nicht stören. Viele der neuesten Werke von Beethoven, Spohr, Kalliwoda u. A. beurkunden das Streben nach Bestimmtheit auf eine erfreuliche Weise, indem sie die Einsicht in das Wesen der Tonkunst bezeugen und die oft aufgeworfene Frage, ob bei der Musik auch noch Etwas zu denken sey, beseitigen. Bei Behandlung der Poesie in Gesängen erprobt das Gesetz der Erfolg, mit welchem Lieder zum Herzen dringen oder vorübergleiten ohne tiefer einzugreifen.

Die Bedeutsamkeit kann nur durch Bestimmtheit des reinen Ausdrucks, mit welcher in anschaulicher Klarheit das Seelenbild uns zuspricht, wirksam werden. Dazu aber muß sich der in die Formen einzukleidende Stoff eignen. Was ist der Grund, weßhalb eine Menge un-

serer Opern ohne allgemeinen und dauernden Antheil und Beifall vorübergehen, denen doch manches andere Verdienst eine Anerkennung vermitteln sollte? Es ist der Mangel objectiver Deutlichkeit. Man legt dem Textbuche nicht selten zur Last, was der musikalische Künstler verschuldet, indem er nicht im Stande war, den Inhalt, das ist das innere Seelenleben, in eigener Brust so zu erfassen, daß es geeignet war in ein anschauliches Bild herauszutreten, und weder in einzelnen Zügen verkümmert, noch im Unbestimmten verschwebend, das ungetheilte Interesse des Hörers mit ganzer Macht zu gewinnen. Die Ausbildung der Instrumentalmusik ist so weit vorgeschritten, daß sie erreicht, was früher nur mit Hülfe der Poesie erreichbar schien. Wir verdanken dies vor Allen Beethoven, bei dessen Werken nicht für Einbildung genommen werden darf, wenn man eine bestimmte Seelenbegebenheit oder Gemüthslage als den Inhalt namhaft macht, wie in mehreren seiner Quartette.

§. 27.

Viele sind freilich mit dem, was die Musik gewähren kann, nicht befriedigt, und verlangen nach einem sicherern Anhalt, mit welchem der denkende Verstand den Anschauungen zu Hülfe komme; darum erachten sie nur die Musik, welche sich auf einen Text stützt, für zureichend, und wünschen, daß den Werken der Instrumentalmusik, wie es Spohr in seiner neuesten Symphonie gethan, ein einstimmendes Gedicht oder eine Erklärung beigegeben werde. Möchten sie aber doch vielmehr an sich selbst bildend arbeiten und die Schwierigkeiten überwinden, welche sie hindern zu freier Geistesthätigkeit sich zu erheben und einer reinen Gemüthsanschauung fähig zu werden. Dann würde ihnen auch nicht die vermeinte Undeutlichkeit beschwerlich fallen. Wer meint, er müsse beim Anhören der Musik allein Stoff für Vorstellungen empfangen, gebe die Erwartung der Befriedigung auf, aber erachte eine Seelenthätigkeit, in welcher

nicht Begriffe herrschen, sondern das Wort verschwindet und der Gedanke zu einem Bilde wird, nicht für einen träumerischen inhaltlosen Zustand. Wer denkt auch beim Anschauen einer Landschaft von Claude Lorrain an Bäume, Kräuter und Felsen um sich über deren natürliche Bedeutung zu verständigen? Daß die Klagen über Unbestimmtheit der Gefühle und über das Unzureichende in deren Darstellung nimmer verstummen, daran ist nicht die Natur, sondern der Wille des Menschen schuld, der nicht beachtet, was in der Bildung des Gefühls das Wesentliche ausmacht. Der Gefühle fähig seyn und sie mit erhöhter Kraft der Seele nähren, ja in ihnen schwelgen, dies Alles an sich von unläugbarem Werthe trägt noch nicht das in sich, was ein dauerndes Besitzthum des Herzens ausmacht. Man bringe die Gefühle zur Klarheit in sich selbst und gebe dem Vermögen eine möglichst vollkommene Ausbildung, welche seiner Seits der Verstand früher und öfterer gewinnt. Dies ist des Künstlers Vorschule; dies läßt ihn das Ziel erreichen; darauf ist seine Anforderung an den Hörer gerichtet.

§. 23.

Dabei darf keineswegs geläugnet werden, daß die Deutlichkeit nach Graden sich aufstuft und in diesen einem relativem Verhältnisse zufällt. Manches wird nur von denen ganz erfaßt, welche zum Besitz einer höheren ästhetischen Bildung gelangt sind; Vieles liegt nur denen klar vor, welchen eine besondere im angeschauten Werke niedergelegte Gefühlsweise nicht fremd geblieben; auch kann die Erwartung auf eine künstlerische Einsicht mit vollem Rechte gestellt werden. Das Oratorium: der Sieg des Glaubens, von Ries, ein von den Kunstkennern anerkanntes Meisterwerk, wird niemals eine so allgemeine Aufnahme finden als Haydn's Schöpfung und Schneider's Weltgericht; bewundert wird das Kunstreiche in der charakteristischen Zeichnung, anerkannt die große Fertigkeit in der Behandlung voller Massen und in der

gewandten Instrumentirung; allein in vielen Theilen wird nur der schärfere Blick und mit Mühe durchdringen um die Grundidee in dem so reich ausgestatteten Tongemälde zu erfassen; das Ohr, welches von den Tonmassen oft überströmt und erschüttert wird, führt dem Gemüth bisweilen nur eine extensiv mächtige Fülle von Harmonieen und Tonfolgen zu, ohne daß die Einbildungskraft des Hörers der Zeichnung folgen kann; es mangelt das lichte Bild, und der Erfolg bei einer so gewaltsam erstrebten Darstellung des Großen und Erhabenen kann sich nur auf eine äußerliche Wirksamkeit beschränken, ohne daß eine klare Anschauung zum reinen Genuß am Erhabenen führt. Doch es gab eine Zeit, in der man sogar die Compositionen Mozart's als schwer und unklar verwarf, obgleich Händel und Bach vorausgegangen waren; man nannte ihn den Unbegreiflichen und längere Zeit wurde dem Don Juan nur ein kälterer Beifall zu Theil. Da lag der Grund in der der Zeit vorauseilenden Genialität, welche zur Beleuchtung der aufgestellten charakteristischen Gemälde ein anderes als das bisherige Licht voraussetzte.

§. 29.

Wie aber mag vor dem Gesetz der objectiven Deutlichkeit jener Grundsatz bestehen, nach welchem in der Musik ein Unbegreifliches und wol auch ein Unaussprechliches zugestanden wird? Der bloß in und für Begriffe Lebende wird nimmer durch sie befriedigt werden, und sein Urtheil kann hier über Dunkel und Klarheit nicht entscheiden; dagegen hegt auch der, welcher im Besitz eines offenen und kräftigen Gemüths mit klarem Sinn und besonnenem Geiste vor dem Kunstwerke steht, keine unstatthafte Erwartung, die Unendlichkeit der Gefühle vollständig ausgeprägt zu finden und da, wo die Darstellung ein unsichtbares Mittel der Töne ergreift, eine unmittelbare Verkörperung des Idealen zu schauen. In aller Kunstanschauung bleibt, wann das

Unendliche und Göttliche in einem Menschengeiste nach Aussprache gerungen hat, ein unbezeichnetes Residuum zurück, so daß dem Beschauer überlassen werden muß aus leisen Andeutungen jene unmeßbare Größe des Unendlichen und die Beseligung überirdischer Gefühle herauszuahnden. Wie oft deutet der lyrische Dichter nur leise an, was in seiner Brust geheimnißvoll auftauchte und sie als Ahndung erfüllt? wie nimt er seine Zuflucht zur Schilderung äußerer Gegenstände, weil er für den inneren Zustand kein Maas noch Zeichen findet? Wie sollte dem Bildhauer anders gelingen der Gottheit Wesen und Abglanz in umgrenzten Zügen zu erfassen? Um wie viel mehr muß der Musikkünstler den Ausdruck seines tieferregten Gemüths unzureichend finden, wo jede Vermittelung des Verstandes fehlt? So mag ein Unbezwingbares und Unaussprechliches zugestanden werden; dennoch hebt dies die Gültigkeit des Kunstgesetzes nicht auf, durch welches der Künstler nach möglichst vollständiger und klarer Ausprägung zu streben verpflichtet wird. Dem Meister wird gelingen auch das in tiefer Seele Ruhende heraufzuzaubern und in anschaulich schönen Formen vor den Sinn zu stellen. Gemeinhin liegt auch das Fehlerhafte nicht sowohl in dem mangelnden Ausdruck des Innern, als vielmehr in einer falschen Verwendung der Mittel für eine Darstellung, welche dem Wesen der Musik widerspricht. Mit welcher Kunstfertigkeit auch Dominicino den Gedanken eines gemalten Concerts ausführte, in seinem in vieler Hinsicht vortrefflichen Gemälde mangelt objective Deutlichkeit, indem er über die Grenze der malerischen Kunst hinausschritt. Nicht anders in musikalischen Werken, deren Erfindung vergeblich mit selbstgeschaffenen Schwierigkeiten ringt und unbedachtsam nicht der Grenze achtet, welche einem jeden Kunstgebiete vorgezeichnet ist. Dies führt uns aber auf die Betrachtung eines vierten Gesetzes.

§. 30.

Beachtung der Grenzen und Bedingung der Kunstform.

Obgleich die Darstellung der Kunst auf allgemeinen Grundsätzen beruht, die in jeder besonderen Art der Darstellung mit gesetzlicher Kraft ihre Anwendung finden, so führt doch jede einzelne Kunstform auch ihre eigenthümlichen Bedingungen mit sich und wird auf dem ihr angewiesenen Sinnenkreis in Grenzen, welche die Natur derselben bestimmt, gehalten. Ein Anderes ist's die Welt und das Leben in seinen Erscheinungen unbedingt durch den Geist anzuschauen, ein Anderes sie durch das Gefühl erfaßt in Tönen auszusprechen. Zwar können die Sinne sich gegenseitig unterstützen, allein nie einander ganz vertreten. Wer möchte auch in einem Blindgebornen klare Begriffe einer sichtbaren Welt und eines Gemäldes erwecken? So wird mithin die Darstellung sowohl durch die Art der Auffassung als auch durch die ihr dienenden Mittel eigenthümlich bestimmt und auf eine Sphäre beschränkt, deren keineswegs willkührliche Grenzen nicht überschritten werden dürfen, wenn nicht der Genuß gestört und nicht überhaupt die Existenz des Kunstwerks gefährdet seyn soll. Göthe sagte daher mit Wahrheit: der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler. So aber auch anders und auf eigene Weise der musikalische Künstler. Das Kunstwerk, welches die gesetzliche Grenzbestimmung vernachlässigt, mag in jeder anderen Beziehung immerhin einen entschiedenen Werth in sich tragen, und dadurch den Mangel der Erfindung zu entschädigen streben, es mag den anschauenden Geist beschäftigen, indem es den Witz und Scharfsinn oder den berechnenden Verstand bethätigt; dennoch wird es ohne zureichende Selbständigkeit der wesentlichsten Wirksamkeit ermangeln und auf fremdem Gebiete durch Illusion eine falsche Rolle spielen.

§. 31.

Welche Grenzen und Bedingungen der musikalischen Darstellung gesetzt sind, ist eigentlich schon in der Betrachtung über das Wesen der Musik enthalten; wie aber daraus ein Gesetz für die Erfindung des Künstlers hervorgeht, und nach diesem Gesetze vorhandene Kunstwerke beurtheilt werden müssen, haben wir jetzt erst zu erörtern.

Die Sphäre der Musik ist die des zeitlichen Lebens und des Hörbaren, und mithin liegt Alles, was in dem Raume anschaubar gegeben und in diesen aufzunehmen ist, jenseits ihres Gebietes. Wie die Plastik auch in der Darstellung der Bewegung immer nur einen Ruhepunct festhalten kann; wie in den gemalten Concerten wir die Töne der Musicirenden nicht vernehmen, so kann, was nur das Auge erschaut, ohne gänzliche Umgestaltung nicht Sache der musikalischen Darstellung werden. Die Musik erfaßt ferner nicht die Gegenstände selbst, sondern nur die Gemüthsstimmungen, welche die Gegenstände hervorbringen; mithin muß jeder Versuch die Dinge der Wirklichkeit durch Töne in unmittelbare Anschauung zu setzen und so eine äußere Natur zu schildern als naturwidrig und unzureichend mißglücken. Eben so vermag die Musik nur die Stimmung des nachdenkenden Geistes oder die den Gedanken begleitenden und aus ihm hervorgehenden Gefühle zu zeichnen, nicht den Gedanken selbst auszusprechen, und es bleibt jede weiterschreitende Anforderung an unmittelbare Darstellung des Gedachten eine unausführbare, weil dieser Kunstform die Zeichen für Vorstellungen mangeln. Die neuesten Versuche Töne als Sprache gleichsam telegraphisch anzuwenden kommen auf ästhetischem Gebiete in keine Rücksicht.

§. 32.

Nach diesen Grundsätzen aber schließen die Grenzen der Tonkunst, falls sie mit Strenge verfahren, Manches aus, was bisher in Werken der besten Künstler uns be-

gegnet ist und zum Theil erfreut hat, wornach wol nur eine Beschränktheit der Theorie vorauszusetzen wäre. Namentlich liegt hier die Entscheidung über die sogenannte Tonmalerei vor, welche zu einer vielfach erörterten Streitfrage geworden, und auch von uns nach den früher gegebenen Andeutungen hier ausführlicher zu behandeln ist. Dieser Streit aber hat, wie gewöhnlich bei Einmischung von Neigungen geschieht, darum kein Resultat gefunden, weil man sich nicht genau verständigt, was denn eigentlich unter Tonmalerei gemeint sey. Die Einen, wie Seidel und Gottfried Weber, verwerfen außer dem Komischen bis auf leise Andeutungen das Nachbilden äußerer Gegenstände, obschon nicht leicht einem Künstler beigekommen seyn mag den Mondschein oder die blühende Landschaft in Tönen nachzuahmen. Andere beschränken sich auf Vertheidigung, wenn Haydn in harmonischen und melodischen Tonverbindungen das unharmonische und gestaltlose Chaos malt, und wenn Beethoven die erwachende freie Natur, die Heiterkeit des Sonnenlichts schildert. Am wenigsten wird durch Schelten über Engherzigkeit der Kunstphilosophen und über Rigoristik der alten Schulmeister ausgerichtet, zumal schon in alter Zeit Vielerlei versucht worden ist, was ein gesunder Geschmack verwerfen muß. Auch in Sachen der Kunst können nur klare Begriffe und feste Grundsätze entscheiden. In der musikalischen findet aber außer dem Ausdruck der innigsten und erhabensten Gefühle auch ein geistreiches Spiel mit Tönen seine rechtlich zugesprochene Stelle; Beides existirt nach Vollgültigkeit des einen Princips geistiger Befriedigung.

§. 33.

Vernehmen wir zuerst die streitenden Parteien in ihren Thesen und Antithesen, so ergeben sich vorzüglich drei Puncte des Widerspruchs. 1. Warum, fragen die Vertheidiger der malenden Musik, soll der Kunst nicht gestattet seyn der Seele so vielfachen Stoff der Bethäti-

gung, als nur immer möglich, zuzuführen, und die ganze Seele zu befriedigen? Darauf erwiedern die Gegner, ohne die Frage als absurd zu verwerfen: Nur eine harmonische Thätigkeit kann der Seele, die auf dem Gebiete des Schönen verweilt, genügen; die Nachahmung in der Tonmalerei aber, welche immer nur unvollkommen und ein trügender Schein ist, stört die harmonische Thätigkeit des Gefühls und hebt sie endlich gänzlich auf. 2. Die Erweiterung der Kunstsphäre, behaupten die Vertheidiger, kann nur als ein Gewinn für die Kunst selbst angesehen werden. Aber, spricht die Gegenpartei, immer bleibt es ein Mißbrauch der Mittel der Kunst zu einem heterogenen Zweck, welcher nur in der Beschauung des Auges oder in der Auffassung des Gedankens erreicht werden soll. 3. Den schlagendsten Beweis glauben die Vertheidiger in der Erfahrung gefunden zu haben. Fast alle Meister der Kunst haben Tonmalerei in ihren vorzüglichen Werken angewendet und die Hörer haben durch alle Zeit hindurch darein gewilligt, ja sich, ohne immer durch Correctheit befriedigt zu seyn, an den Gemälden selbst ergötzt. Allein diesem Beweise wird andererseits geradehin und nicht ohne Grund die geringste Kraft zugestanden, da auf dem Gebiete der Kunst die Auctorität immer nur eine bedingte Gültigkeit behauptet und den größten Künstlern in Malerei und Poesie Fehler der Erfindung zur Last fielen, die um so verderblicher nachwirkten, weil das Muster eine Schaar von Nachahmern nach sich zog. Nach dem, was der Menge gefällt, kann das Kunstgesetz nicht festgestellt werden; denn ihr Urtheil hält sich oft nur an Aeußerliches und Sinnliches und nimt das Unwesentliche für Wesentliches. Solches Loos hat jede der Künste. In den Gemäldegallerieen begegnen wir nicht wenigen Beschauern, welche über eine nachgebildete Weintraube und ein Atlaskleid weit mehr in Entzückung gerathen, als durch den idealen Zauber in Werken des Raphael und Coreggio. Nicht befremden konnte, als bei dem Chor in Mendels-

sohn's Paulus: Steiniget ihn, Einer ausrief: Vortreffliches Werk! Man hört die Steine klappern! Näher zu einander gestellt und nicht mehr über die Möglichkeit der Existenz rechtend, kommen selbst friedlichere Streiter nicht leicht über das anzuweisende Territorium mit einander überein. Gottfried Weber an der Spitze, behaupten sie, die Tonmalerei gehöre nicht für den edleren höheren, erhabenen, pathetischen Stil (was hier Schreibart bedeutet), sondern nur für das Humoristische, Komische, Burleske. Den Grund hierzu weist man in einer Vergleichung nach: Malerei durch Töne habe in der Art Statt, wie die gebildeten Menschen nicht gleich dem Ungebildeten die zu bezeichnenden Gegenstände überall durch Gesticulationen und Verschiedenheit der Laute in der Sprache abzeichnen, wol aber da, wo sie Komisches darstellen und wo ein stärkerer Affect sich vordrängt. Allein in solcher Vergleichstellung vermag auch der Freisinnige nicht einen Beweis zu erkennen, da endlich das Geständniß noch beigefügt wird, auch in höheren und ernsten Tonwerken dürfe bisweilen die Malerei als leise Andeutung aufgenommen werden, weil der Sprechende auch im strengsten Ernste durch Modulation der Stimme und Gesticulation Andeutung des Aeußern nicht verschmähe.

Der Hauptpunct, durch welchen die entgegenstehenden Urtheile fortdauernd auseinandergehalten werden, beruht vorzüglich darin, daß man die Darstellung sichtbarer Gegenstände mit der Darstellung dessen, was die Anschauung dieser Gegenstände in dem Gemüthe bewirkt, verwechselt, und nicht beachtet, daß auch dieses Gestalt und Form an sich tragen kann.

§. 34.

Halten wir die von uns oft wiederholte Wahrheit fest, es stelle die Musik nicht das, was in der Wirklichkeit der Natur vorliegt, an sich dar, sondern nur insofern es in den Geist eingedrungen und von dem Ge-

fühl ergriffen wurde, so daß es dann als Wiederschein der äußeren Welt in Bildern der Phantasie hervortritt, so scheinen auch über die Bedingungen des Kunstwerks, welches Anschauungen und Gefühle als zeitliche Erscheinungen darzustellen hat, alle Zweifel beseitigt. Nur Seelenbilder und inneres Leben in seiner zeitlichen Form machen den Inhalt desselben aus, und die Gegenstände der sichtbaren Welt liegen mithin als räumliche außer den Grenzen dieser Kunstform. Dennoch entsteht die Frage, ob nicht in den durch die Gegenstände bewirkten Zustand des Gemüths so Viel des Aeußerlichen übergehe, daß, wenn das durch Erscheinungen des Lebens angeregte Innere zu seiner Darstellung gelangt, es nach einer ihm möglichen Gestaltung greift, um in analoger Weise und in einem ähnlichen Bilde anzudeuten, wie der Eindruck äußerer Gegenstände und das daraus hervorgehende Gefühl den Gegenständen selbst entspreche. Wohl einigt äußeres und inneres Leben ein nächster Zusammenhang, und nur eine kurzsichtige Beurtheilung bleibt da stehen, wo wir Gefühle bloß als Lust und Schmerz unterscheiden und das untilgbare Conflict, in welchem das Gefühl zum Besitz einer äußeren Welt gelangt, übersehen. Ich vernehme das Erwachen der Natur, ich empfinde die Schwüle des Mittags, mich umsäuselt der kühlende Abendwind, und mein Inneres wird von diesem mannichfachen Leben, wenn nicht Reflexion sich dazwischen stellt, unmittelbar bewegt und von Dingen des äußeren Daseyns erfüllt, so daß die Existenz und Form jener Erscheinungen nicht aufgehoben, sondern in den gleichartigen Gemüthszustand herübergenommen ist. Kommt dies erfüllte Innere zur Aussprache, so kann nicht fehlen, daß die darstellende Seele mit den der inneren Bewegung entsprechenden Mitteln und in derselben Weise sich kund gibt, als in welcher sie die Gegenstände aufgenommen hatte. Sie wird die allmälig zu höherer Kraft anwachsenden Tonreihen zur Schilderung der erwachenden Natur wählen, das Gefühl des

eigenen gehemmten Lebens in zuckenden Tönen wiedergeben, in zarthauchenden, das Wehen nachahmenden Lauten den Hauch der Abendlüfte abspiegeln. So behält der helle glanzvolle Gegenstand seine Helligkeit, wie in dem Seelenbilde, auch in dem Tonbilde; der düstere und dunkle kann auch dort seiner Dunkelheit nicht entnommen werden. So soll ein nachgebildeter Vogelgesang, in die Kunstdarstellung übergegangen, nicht sowohl das, was er äußerlich in der Natur ist, als vielmehr die von den Naturstimmen ausgehenden Wiederklänge der Gefühle aussprechen. Dann ist aber die Musik Bezeichnung einer im Innern fortlebenden Außenwelt, welche wir nicht mit dem zweideutigen Namen der Tonmalerei benennen dürfen. Man könnte sie als Seelenmalerei ansprechen. Dies wohl erwägend schickte Beethoven seiner Pastoralsymphonie die Worte voraus: „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei," die der Hörer nicht erst zu lesen braucht wie die über den Zeilen geschriebenen Worte: „Wachtelschlag, Aufsteigen der Lerche." Rousseau schon schrieb für alle Zeit: „die Kunst des Musikers besteht darin, dem Bilde eines Gegenstandes das der Gefühle unterzulegen, welches dessen Gegenwart in unserer Seele erregen würde; er stellt nicht unmittelbar die Sache dar, sondern er erweckt in unserer Seele das Gefühl, welches man empfindet, indem man sie anschaut. Das größte Wunder einer Kunst, welche nur durch ihre Bewegung wirkt, besteht darin, daraus Bilder, ja selbst das Bild der Ruhe schaffen zu können. Der Schlummer der Nacht, die Einsamkeit und selbst das Schweigen tritt in den Kreis der Schilderungen ein." Er konnte aber noch einen Schritt weiter gehen, und auf die Gleichartigkeit des zeitlichen und räumlichen Lebens und wie in dem Seelenbilde, welches das Gefühl in sich aufgenommen hat, mithin in der Umwandelung des Objectiven in ein Subjectives, so viel Gestaltung erhalten wird, daß Ersteres in Letzterem erkennbar ist, hindeuten. Dies haben wir näher in's Auge zu fassen, müssen aber willig an-

erkennen, unsern Meistern der Kunst habe die richtige Einsicht in das Wesen nicht gemangelt, so lange sie nicht zur Copirung eines Besondern abirrten. Zelter konnte mit Recht von der Einleitung zu dem Winter in Haydn's Jahreszeiten versichern, er friere dabei mit Wollust am warmen Ofen und wisse nicht, ob es außerdem noch was Schönes in der Welt gebe.

§. 35.

Beschränken wir den Begriff der eigentlichen Tonmalerei auf die Versuche einer rein objectiven Darstellung äußerer und zwar einzelner Gegenstände, so ergibt sich auf der einen Seite alsbald, daß die Musik dies vollständig zu leisten nicht vermag, auf der anderen Seite bei der Unmöglichkeit einer absoluten Trennung des Inneren und Aeußeren eine scharfe, mit theoretischer Strenge gezeichnete Grenzlinie nicht gebilligt werden kann. Hier entsteht die Frage: wie weit vermag nun die Musik vorzuschreiten um den materiellen Inhalt der Dinge zu vergegenwärtigen und sowohl in Nachbildung natürlicher Töne, als auch in analoger Nachformung des Sichtbaren die Gegenstände zu erfassen, woran sich die Uebertragung eines Denkbaren und Abstracten auf ein hörbares Zeichen anschließt? Von jeher strebte die Kunst nach Erweiterung ihres Gebietes, doch konnte einen Jeden die Erfahrung des Mißlingens warnen, nicht vergebliche Mühe auf Umwandelung des durch die Natur eigenthümlich Gestalteten zu verwenden. Sucht der Tonkünstler den Donner im Ungewitter oder das Dröhnen einer Schlacht durch Violinen und Bässe getreulich nachzuahmen, so wird solch kühnes Bestreben als nichtig, ja als absurd und lächerlich erscheinen, weil gegen das Mächtige und Ungeheuere der Natur alle aufgebotene Tonmasse kleinlich und schwach abfällt und Riesengestalten nicht auf Zwergformen übergetragen werden können; richtig dagegen wird er verfahren, wenn er durch eine brausende und tobende Musik das Gefühl des Schreckens

und der Furcht, welches die erschütternde Naturerscheinung und der Anblick der Schlacht in ihm hervorbrachte, ausspricht und in des Hörers Gemüth erweckt. So gab Beethoven im Meno allegro seiner Schlachtsymphonie, wie Gottfried Weber treffend sagt, einen Anklang des Sturmes in menschlicher Brust. Es war eine Zeit, in welcher Componisten sich in Jagdstücken und Schlachtgemälden, vom Modegeschmack begünstigt, gefielen; und noch Steibelt, Kalkbrenner, Panny, Paganini malten Seestürme und Gewitter. Unter ihnen steht auch Beethoven's großer Name, dessen Verehrer bei der Schlacht zu Vittoria die Auctorität des aller Kunstregel vorauseilenden Genie als Hauptgrund gegen jede Einrede aufstellten. Die Erfindung war bekanntlich nicht neu, wenn auch noch nicht in diesem Umfang und so geistreich durchgeführt; der Trommellärm der anrückenden Kriegsschaaren, die Signale des Pelotonfeuers, das Heulen und Wimmern der Verwundeten, durch allerlei, auch unmusikalische Instrumente nachgemacht, soll Musik, mithin Aussprache des inneren Lebens seyn. Zu einem solchen Product hat den Meister nicht Begeisterung getrieben, sondern künstelnde Absichtlichkeit. Allein selbst die Trommeln und Trompeten, welche die anlangenden Heere rufen und begleiten, können nicht ein musikalisches Kunstwerk bilden. Wir sollen eine Schlacht schauen, und hören lange Tonläufe die Scala hindurch, unter dem Getöse der Ratschen und Kanonenmaschinen, rauschende und schwirrende Tonfiguren, zuletzt die im Rhythmus zerrissene und in zuckendes Stöhnen verwandelte Melodie eines bekannten Volksliedes, was Alles ohne hinzutretenden Erklärer nicht verstanden werden kann und dem Gefühl Wenig oder Nichts darbietet, den Verstand aber nur durch Vergleichung des analogen, wenn auch unzureichenden Ausdrucks oder durch die Aufmerksamkeit auf die nachahmende Kunstfertigkeit beschäftigt. Der Anspruch auf die ergänzende Phantasie des Hörers ist zu groß und unsicher; die Wirkung verliert sich in Kälte

der Ueberspannung. Solche Werke mögen Tonkunststücke genannt und von der Menge, die an Erzeugnissen des Witzes hängt, bewundert werden; nimmer wird die scheinbar oder wirklich geistreiche Behandlung den offenbaren Mißbrauch zweckwidriger Mittel rechtfertigen oder zur Kunstregel erheben. Entwürdigt wird überall die Kunst, wenn sie auf einen kümmerlichen Ersatz der Natur ausgeht und zu täuschen strebt. Auch die Statue lebt und die Gestalten im Gemälde erscheinen beseelt, doch nicht durch die Form einer künstlich nachgemachten Wirklichkeit, sondern den Bedingungen entzogen, außer denen alle Gebilde des Geistes im Gebiete der Freiheit stehen. So arbeiten die Sculptur und Malerei auch da, wo sie porträtiren, für ideale Form, und entfernen, was dem unfreien Interesse mechanischer Behandlung anheim fällt. Wer aber möchte in jenen Paukenschlägen idealisirte Kanonen, in einer Reihe von Triolen für Blasinstrumente eine Vergeistigung des Wimmerns und Heulens der Verwundeten erkennen? Ein solches Nachbilden oder Nachäffen lautet wie Hohn des Witzes. Für Composition des Erlkönigs kann Angst und Schauer, nicht der Galopp des Pferdes, lockende Liebkosung, nicht das Säuseln des Windes unmittelbare Aufgabe werden.

§. 36.

Diese allgemeine Andeutung einer Grenzlinie muß sich bestätigen, wenn wir die statthafte Anwendung der Tonmalerei in den besonderen Regionen des Hörbaren, Sichtbaren, Denkbaren verfolgen.

Bei der Nachbildung der lautbaren Natur wird eine Unterscheidung nöthig, welche die ächten Meister der Kunst nicht unbeachtet gelassen, die schwachen vernachlässigt haben. Den Gesang der Vögel, wie den Schlag der Wachtel oder der Nachtigall, auf's Treueste nachahmen, bleibt immer ein bloßes Spiel mit Tönen und technische Künstlichkeit, die im Aeußerlichen ohne ästhetische Wirksamkeit verweilt. Auch der Name Beetho-

ven's könnte da nicht rechtfertigen, wenn er auf diesem Wege betroffen würde. Das Lied: der Wachtelschlag, in welchem der Dichter auf das rhythmische Verhältniß eines Creticus ein allegorisches Spiel für die Worte: fürchte Gott, lobe Gott, gebaut hat, würde wol mancher Componist so behandelt haben, daß es nur als ein tändelnder Scherz, der nicht zum Herzen spricht, sondern höchstens durch Witz ergötzt, betrachtet werden könnte. So auch in Nachahmung anderer Naturtöne, welche durch Begriffe der Textworte bezeichnet werden. Störend wirkt, wenn Romberg in der Glocke bei den Worten: und das Stadtthor schließt sich knarrend, drei Tacte hindurch das Knarren des Thors vernehmen läßt. In dem Texte des Requiem: tuba, mirum spargens sonum, coget omnes ante thronum, wird das Weltgericht dadurch versinnbildlicht, daß eine Posaune die Todten rufen wird; wie sehr aber vergriffen sich Componisten, wenn sie die Weltposaune durch eine gewöhnliche Trompete vertreten ließen und damit gleichsam sagten: hört! so wird geblasen werden. Ein Anderes war es, wenn Cherubini in einer Abendmahlscantate bei den Worten: Laßt Trompeten erschallen! auch Trompeten in den Chor der Lobpreisung Gottes einstimmen läßt. Der säuselnde Wald und der rieselnde Bach tönt und wir nennen dies dichterisch dessen Sprache; übergetragen in eine nachahmende Musik mit dem Zweck der Nachahmung entschwindet das Metaphorische, und die Darstellung wird bedeutungslos, wenn sie nicht sogar in's Lächerliche verfällt. So können die Sänger in Händel's Acis und Galathea sich kaum des Lachens enthalten, wenn sie als Stellvertreter des murmelnden Bachs figuriren, und absurd war es, als Pater Oswaldus a S. Cäcilia, wie Weber berichtet, in seinen Psalmen bei den Worten: conquassabit capita in terra multorum, das Knacken der zerschellten Hirnschädel hat vernehmen lassen. Der Caricatur verfallen Scherze, wie das Sextett, welches Pepusch zur Ergötzung Friedrich Wilhelm's als

Nachahmung grunzender Schweine für sechs Fagotte componirte.

In solcher Naturnachahmung vermag dennoch bei geistreicher Behandlung auch ein Höheres mitzuwirken, was wir als ein ideales Princip bezeichnen können. Es wird auf zwei Wegen erreicht. Die Tonwelt außer dem Menschen, welche uns namentlich in dem Gesang der Vögel zuspricht, wird zur menschlichen, indem wir ihr eine Bedeutsamkeit menschlicher, mithin geistiger Art beilegen; dann besagt der nachgeahmte Ton mehr als er in sich trägt. Dies ist eine symbolische Auffassung der Natur. So hat Beethoven seinen Wachtelschlag behandelt, wo wir zwar diese Deutung der Naturerscheinung und die Unterlegung einer fremden Idee mißbilligen mögen, allein die Art der Behandlung als eine geistreiche anerkennen müssen. Daß Beethoven nicht auf eine unmittelbare Nachbildung ausging, zeigt der Wechsel des Tons und der rhythmischen Form in dem Wachtelschlage; daß ihm die untergelegte Bedeutung den Hauptpunct ausmachte, ergibt die gesammte Darstellung. Der Componist hat also zu beachten, was eine symbolische Bedeutung in sich trage, und wie weit die Musik in bildlicher Zeichnung schreiten könne, ohne in bloße Nachahmung der Natur zu verfallen.

Eine andere Art der Vergeistigung ergibt sich bei der unmittelbaren Auffassung der Tonerscheinungen der Natur. Der Vögel Gesang, das Brausen und Säuseln des Windes ist wirklich eine Sprache der Natur. Sie dringt in das Innere des Menschen, ohne ihrer eigenthümlichen Form sich zu entziehen, und thut in den individuellen Formen des Gesangs das Daseyn und Walten der allgemeinen schöpferischen Lebenskraft, in der Gebundenheit der Naturnothwendigkeit die Ahndung einer höheren Freiheit kund. Dies lebt in dem Innern des auffassenden Menschen fort und soll er es begeistert aussprechen, so gibt er es wieder in der gleichen Form, wie er es empfangen hat. Da ist denn des Künstlers Ab-

ficht nicht, die Naturstimmen künstlich nachzuahmen, sondern er spricht den Hymnus der Natur in den Tönen, die er in sich trägt, und gibt die durch die tönende Natur erweckten Gefühle in den anregenden Lauten zurück. So beurtheile man die hierher gehörigen Partieen der Pastoralsymphonie von Beethoven, abgesehen von den Stellen, wo er über die Grenze in die nackte Copirung der Wirklichkeit schritt. Das Lied der Schöpfung und den Hymnus der in ihr waltenden Lebensfülle singt er in den gleichen Tönen wieder; es ist ein vergeistigter Naturgesang geworden. Dahin gehört auch die charakteristische Symphonie von Spohr: die Weihe der Töne, welche so vielmals falsch beurtheilt worden ist. Wer darin Nichts mehr als nachgeahmten Finkenschlag, Kukukruf, Nachtigallensang vernimt, hört nur mit gemeinen Ohren, und selbst diejenigen, welche angenommen haben, des Künstlers Begeisterung stammte allein aus dem von Pfeifer gedichteten Texte, und es habe der Tondichter da erst aus einem abgeleiteten Quell geschöpft, und des Dichters Worte auf Musik zurückgeführt, scheinen ein Unrecht zu begehen. An der Hand des Dichters lauschte Spohr den Liedern der erwachenden, Leben athmenden Natur, und wie sie in ihm wiederklangen, so sprach er sie aus, damit die Natur selbst ihr Lied, aber durch ein menschliches Gemüth hindurch gedrungen, austöne. Wir vernehmen nicht objective Nachahmung und Malerei, wie in Haydn's Jahreszeiten der Hahn kräht und die Lerche tirillirt. Auch bei Spohr tirilliren Flöten den Lerchengesang, die Clarinette klagt der Nachtigall Lied, das Horn läßt den Ruf des Kukuks vernehmen, allein sie stimmen alle nur in den einen Lebenshymnus ein, in welchen einzustimmen jeder Kreatur das Recht geworden ist, und dennoch sind diese Töne mehr als Natur, Abbilder eines nur in der Menschenbrust gezeitigten Lebens.

Wie die Beziehungen, in welchen die Verhältnisse des Lautes und Rhythmus zu den räumlichen Beschaf-

fenheiten stehen, einen Zusammenhang und eine Verwandtschaft alles Räumlichen und Zeitlichen erweisen und Raum und Zeit gegenseitig durch einander gemessen und in der Sprache mit gleichen Worten bezeichnet werden, so möchte der Musik auch gestattet scheinen, in das Gebiet des Sichtbaren einzugreifen und das, was dem Auge gegeben, in Tönen ähnlich nachzubilden, wenn auch mit der Voraussetzung, daß hierbei immer nur ein Abbild des menschlichen Innern gegeben werde. Da aber zeigt sich alsbald, es sey Alles ausgeschlossen, was im Sichtbaren unmittelbar nur auf den Begriff des Raums bezogen werden kann. So mag es möglich seyn das Schweben und die Bewegung der Dinge im Raume auch durch eine Schwebung und eine raschere oder langsamere Bewegung der Töne, der die Seele auch als Gemüth folgen kann, auszudrücken. So unterstützt die Musik des Tanzes nicht allein die Bewegung des Tanzes, sondern prägt diese selbst in den melodischen Formen aus; so scheint ein anschwellender Ton allmälig einen größeren Raum zu erfüllen, und wir benennen ihn als einen wachsenden, wie dem verklingenden ein Verschwinden beigelegt wird. Es wird dem Musiker frei stehen durch Andeutung dessen, was als Räumliches mitwirkt, den Ausdruck der Musik zu verstärken und die Seele auf das hinzuleiten, was sie eigentlich nur von einer anderen Seite gewinnen kann. In Hößler's schönem Schifferlied sehen wir das Schiff durch die Wogen treiben, in Beethoven's Gesang: Meeresstille und glückliche Fahrt, fällt auf das Wort Welle eine schwebende Tonfigur. Nimmer aber kann für statthaft erachtet werden, was auf bloßen Analogieen der Sprache und der Begriffe beruht; daher wir die Zeichnung des zackigen Hirsches, des flockigen Schnees in Haydn's Schöpfung, das Abbild eines Löwen mit fliegender Mähne in Weber's erstem Ton nur als witzige Spiele betrachten, die als ein nicht zum Kunstwerk Gehöriges wol einmal ergötzen, aber bei anhaltender Betrachtung mißfallen werden.

Eine dritte Sphäre befaßt das Denkbare. Da haben wir außer dem Conflict, in welchem die äußere Wirklichkeit mit dem Innern des Menschen steht, auch insbesondere das Wechselverhältniß zu beachten, in welchem die Thätigkeiten der Seele wirksam sind und eine absolute Trennung nicht zulassen. Wiederholen müssen wir den Ausspruch Herder's, daß wir vergeblich versuchen mit Namen Fächer in die Seele zu zimmern. Auch Gedanke und Gefühl berühren sich und gehen in einander über, bald mit einseitiger Beschränkung, indem das Gefühl dem Gedanken die Schärfe der Abstraction benimt und das Denken dem Gefühl die intensive Kraft mindert, bald aber auch zur Verstärkung, wenn eine doppelte Thätigkeit zu gemeinsamem Streben sich verbindet, wie dies die Seelenlehre und die Erfahrung nachweist. Der Sprache als Ausdruck des Gedankens dienen Laute, welche der sinnlichen Empfindung und dem Gefühl entstammen; dagegen greift auch wieder da, wo Sprache und Musik in Verbindung treten, das ist im Gesang, der Begriff herüber in das Gebiet des Gefühls, und es kommt eine Uebertragung des Gedankens in Töne zu Stande, bei welcher sich nicht allein seine Abstraction aufrecht erhält, sondern auch das Gefühl auf den Inhalt der Begriffe eingeht und aus ihm Stoff für seine eigene Thätigkeit schöpft. Wenn daher der Tonkünstler dem Texte der Worte so folgt, daß er auch in der musikalischen Darstellung den Inhalt der Begriffe zu bewahren sucht, so weit derselbe in das Gemüth eingreift, kann dies nicht als eine verwerfliche Tonmalerei betrachtet werden. In dem Componisten erwachen Vorstellungen, die ihm Gefühle wecken, und indem er diese ausspricht, geht auch ein Ingredienz der Vorstellung in seine Darstellung über, so daß diese der angeregten Totalität des Geistes entspricht, aus welcher sie hervorging. Tiefe und Höhe sind Begriffe des Sichtbaren und werden gedacht; übergetragen auf die tonischen Verhältnisse, wo sie keinen räumlichen Abstand betreffen, könn-

ten sie leicht mit Andern vertauscht werden, doch hat nun einmal menschliches Denken und Sprache diese bildliche Auffassung gewählt und festgestellt, und wir sind nicht vermögend die Association der Vorstellungen zu hemmen. „Es gibt," wie Göthe an Zelter schrieb (Th. 1. S. 391) auch für's Ohr eine Symbolik, wodurch der Gegenstand in der Imagination auf eine eigene Weise hervorgebracht wird; indem das Bezeichnete und Bezeichnende in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint." Wo nun diese Begriffe in dem Gedichte gegeben sind, wird die ihm entsprechende Musik nicht das Gegentheilige wählen und die Tiefe durch hohe, die Höhe durch tiefe Töne bezeichnen, obgleich das, was den Ton als tief und hoch betrachten läßt, nur in der metaphorischen Benennung liegt. Daher war nicht unstatthaft, wenn die Componisten der Missen, wie Hummel, Eybler, die Worte descendit de coelis in absteigenden Tonfolgen, die Worte adscendit in coelum in aufwärts sich erhebender Bewegung der Töne wiedergaben, wenn Mozart im Requiem da, wo das Weltgericht geschildert wird und die Worte qua resurget ex favilla judicandus homo reus die auferstehende Menschheit andeuten, gewiß nicht mit absichtlicher Wahl, sondern dem Zuge des Geistes folgend, durch eine aufwärts steigende Tonfolge von d bis zu a sich erhebt. Unwillkührlich gab Spohr in der Jessonda den Worten: „er stieg empor," Weber in der Hymne dem Gedanken: „Schwing dich auf," eine entsprechende Gestaltung. Auf diese Weise tritt da, wo wir den gesteigerten Grad der Begeisterung oder des Affects als Erhebung fühlen und benennen, auch in den Tönen eine so benannte Erhebung (die es doch selbst nicht ist) ein, wie der dumpfe gepreßte Gemüthszustand in der also im Begriff erfaßten Tiefe seinen Ausdruck findet. Das Wort Hoffnung deutet in sich selbst eine offene helle Aussicht an, und der Componist wird dafür nicht einen düstern oder dumpfen Ton oder Accord wählen. Vorstellungen werden zu Gefühlen und in Aussprache

dieser Gefühle kann auch ein den Vorstellungen und ihren in der Sprache fixirten Merkmalen Entsprechendes bewahrt werden. Wir können aber hierbei noch weiter gehen, indem der musikalischen Kunst auch hier ein symbolischer Ausdruck billig zugesprochen wird, und mithin sie Zeichen wählen darf, welche für den Geist mehr und ein Anderes aussagen, als ihrer Natur nach sie selbst kund thun. Wenn nun das Gefühl in Ermangelung der für die Erkenntniß erforderlichen Merkmale der Dinge oft genöthigt wird seine Aussprache in sinnbildlichen Formen zu suchen, so erschließt sich hier ein weiteres Gebiet, welches noch nicht genug angebaut zu seyn scheint. Mendelssohn hat in seinem Paulus einzelnes Vortreffliche für diese Gattung musikalischer Darstellung geleistet, wie in der Arie: Gott sey mir gnädig, in dem Chor: Steiniget ihn. Man belächelt, daß Marcello in den Worten: Abbastanza comprendo il grande eccesso del mio delitto (wohl fühl' ich das große Uebermaaß meiner Missethat) auf eccesso den Ueberschritt von as auf h in einer übermäßigen Secunde gelegt habe; allein in den Tönen liegt nichts Lächerliches, sondern nur in der zufälligen Gleichartigkeit der Benennung des Uebermaaßes, an welche Marcello vielleicht nicht einmal gedacht hat. Ist's aber in der Sache selbst verschieden, wenn Beethoven in: Meeresstille und glückliche Fahrt bei den Worten: in der ungeheuren Weite einen vollen, allen Raum erfüllenden Accord eintreten läßt? Und dies konnte er thun und sonder Tadel. So fällt in Christus am Oelberg das Wort Leiden im ersten Recitativ auf Ges. Und geht nicht jedem Hörer bei den Worten: Und es ward Licht, in Haydn's Schöpfung mit dem einen C-Accord ein strahlend heller Lichtglanz auf? Niemand wird damit vergleichen, was Mengis, ein Schüler Graun's, zur Rechtfertigung von verbotenen Quinten im ersten Choral der Passionsmusik anführte, sie seyen absichtlich und mit großer Kunst angebracht, um das Wort Frevelthat

charakteristisch zu bezeichnen. Hat Bach in seiner johanneischen Passionsmusik in der Arie No. 7, wo der Text lautet: ich höre nicht auf an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten, absichtlich das Wort schieben einer malenden Figur untergelegt, so wird er heutigen Tags kaum Beifall finden. Jomelli legte in Olympiade 2ter Act 7te Scene ah che sarem di nuovo in quest' orrido passo auf das Wort passo eine unbegründete enharmonische Fortschreitung.

§. 37.

Der Standpunct verändert sich, wenn Musik dem Witze und Scherze dient. Dann nemlich hat der combinirende Verstand, welcher mit Aehnlichkeiten und Contrasten spielt, die Oberhand, und das Werk hört auf ästhetisch zu wirken, wenn es auch unterhalten und als Lächerliches ergötzen mag. Wir haben da nicht nöthig eine Analogie aus dem Leben gemeiner Menschen, welche ihre Worte mit nachahmenden Gestikulationen und nachgebildeten Naturtönen vernehmen lassen, zur Rechtfertigung der musikalischen Tonmalerei heranzuziehen, vielmehr wird mit der Anerkenntniß, es spiele hierbei der Witz, die Musik auf ein fremdes Gebiet gezogen, wo das Werk sogar aufhört ein rein musikalisches Kunstwerk zu seyn. Der Witz aber ergreift die Aehnlichkeiten, wo immer und durch wessen Hülfe er sie auffinde; der Scherz hat es mit leichter Ergötzlichkeit zu thun. Werden Beide nicht vom Geschmack geleitet, so können sie sich in's Fade und Geistlose verlieren. Welche Kunst aber fände sich vor, die nicht auch zu diesen Zwecken verwendet worden wäre? und wie sollte es beim musikalischen Betrieb an Misbrauch in dieser Hinsicht mangeln? Nur darf damit nicht verwechselt werden, was der charakteristischen Zeichnung insofern dient, als in der Musik, wie im Gedichte, Töne eine mimische Bedeutung erhalten. So mußte der Componist dem Dichter, der im Don Juan Leporello den Tritt des steinernen

Gastes durch Tap, Tap bezeichnen läßt, streng folgen, und das Komische liegt hierbei nur in der Situation, da, wie Wöltje richtig bemerkte, auch Macbeth's Gemahlin mit gleichen oder ähnlichen Worten und Tönen das Einherschreiten des Gespenstes zeichnen könnte. Beide dürfen den Ton des Tritts nicht nachahmen wollen, sondern dadurch nur die erregte Angst, die auf gleiche Weise zuckt, aussprechen. Hat Haydn in den Jahreszeiten da, wo er den Hahn krähen, das Spinnrad schnurren läßt, mehr als eine scherzhafte und witzige Anspielung geben wollen, so irrte er gewiß, doch er wollte nicht mehr; nicht mehr auch Beethoven, wenn er in dem Liede aus Göthe's Faust am Schluß sogar durch geknickte Töne malt, wie sie den Floh getödtet. In den Tönen selbst liegt es nicht, sondern nur in der zu Hülfe gerufenen Combination des Witzes, wenn auch da nicht geläugnet werden darf, daß bei nachlässiger Behandlung jede Anspielung ermattet und jedes Gleichniß hinkt. Am weitesten entfernt liegen Wortspiele und Witze, die auf ganz unmusikalischer Grundlage beruhen, wie die Compositionen nach Namen, Bach, Fesca, Acesba (in Kalliwoda's dritter Symphonie), oder wenn Mattheson da, wo im Texte der Regenbogen genannt wird, auch eine Tonfigur bildete, welche in der Notenform auf dem Papier wie ein Regenbogen aussah. In der Betrachtung des Komischen in der Musik sind die einzelnen Arten, in welchen die nachahmende und wol auch nachäffende Musik den Zweck lächerlicher Darstellung erreicht, verzeichnet und Beispiele in vorhandenen Werken nachgewiesen worden. S. Th. 1. S. 405.

§. 38.

Fassen wir das im Einzelnen Erörterte zusammen, so ergeben sich als Regeln der musikalischen Kunst drei Warnungssätze: 1. Man meide eine objective Darstellung äußerer Objecte, in welcher sie selbst, der Natur oder dem Verstande entnommen, nicht der Eindruck, den

sie hervorbringen, und die durch Anschauung und Denken vermittelte Gemüthslage ausgesprochen wird; denn sie kann unzureichend nur mißlingen. 4. Man schwäche oder vernichte nicht das Gefühl durch angeregte dazwischen tretende Vorstellungen; denn dadurch wird der Genuß am musikalischen Werke selbst vereitelt. 5. Man trübe in keiner Hinsicht die ästhetische Reinheit, welche allein nur fähig ist das Schöne in sich aufzunehmen; denn dadurch wird die Selbständigkeit des Kunstwerks aufgehoben und das Spiel der Phantasie wird zur leeren Spielerei, während ein Mancherlei von Anklängen der Außenwelt die Seele nicht fesselt, sondern zerstreut.

Die Sphäre, innerhalb welcher Tonmalerei als zulässig erkannt werden muß, zeigt sich uns 1. in der Aussprache des inneren Wiederhalls eines Aeußeren durch gleichartige Tonformen; 2. in der Andeutung der mit dem Gefühl in Eins fallenden Vorstellungen durch analoge Bezeichnung; 3. in der symbolischen Idealisirung des in der Vorstellung Gegebenen; 4. in dem Verfolg komischer und scherzhafter Effecte.

Eine besondere Beachtung zieht hier der Unterschied zwischen der Instrumentalmusik und Vocalmusik auf sich. Meistens tritt die Malerei da im Gesange ein, wo Worte eine Bezeichnung äußerer Dinge enthalten und der Einbildungskraft das Bild unwillkührlich aufdringen, was in Töne umgesetzt zur erneuerten Erscheinung wird. Hierbei tritt dann die von Weber namhaft gemachte Warnung als gültig hervor, daß nur dasjenige ergriffen und malerisch behandelt werden kann, was ein Wesentliches in sich faßt, nicht aber das Zufällige und Bedeutungslose. Weber wählt hierzu das passendste Beispiel, wenn er der Worte im Texte des kirchlichen Credo gedenkt: et exspecto resurrectionem mortuorum (und ich erwarte die Auferstehung der Todten). In ihnen ist das durch den Gedanken angeregte Gefühl die feste Zuversicht, der beruhigende Glaube, der heitere Aufblick in die Zukunft. Schon der Begriff der Auferstehung

liegt außer den Grenzen des Gefühls und gehört dem denkenden Verstande zu, wie vielmehr der Begriff der Todten, deren Bezeichnung nur ein Hülfswort ausmacht. Und doch haben Viele aus der Zahl preiswürdiger Meister gerade auf das Wort mortuorum alle Aufmerksamkeit gerichtet und im Gegensatz des Vorausgehenden lange volle Noten für dasselbe gewählt und den Schauer des Todes damit bezeichnen wollen. So wird aber ein Gefühl herangezogen, was mit dem hier angeregten Grundgefühl des Vertrauens unschicklich und störend contrastirt. Leicht kann solche auf ein bloßes Wort gebaute Tonmalerei lächerlich werden. Jomelli wurde einstmals bewundert, da er in der 3 Scene der Oper Olympiade bei einer Vergleichung: ein Roß, daß sich der Wohnung nähert, beschleunigt schneller seinen Lauf, in der Begleitung den Galopp des Pferdes zeichnete, wo doch nur die Reflexion den Stoff gewährt. Ein weiterer Spielraum ist der Instrumentalmusik als Begleitung des Gesangs angewiesen, wo sie nicht als blos ausschmückende Beigabe betrachtet werden darf, sondern die Situation, in welcher ein Individuum erscheint, Gefühle nährt und handelt, auch nach den äußeren Verhältnissen unter den schon angedeuteten gültigen Bedingungen schildert. Hierbei verwendet die Musik die ihr zu Gebote stehenden Mittel der Nachahmung und der symbolischen Zeichnung, wie Haydn die Sommerschwüle in stockenden Pizzicatotönen zeichnet, mit mehr Freiheit, wenn Naturgefühle zur Darstellung gebracht werden, und zwar darum, weil in der Verbindung von Hauptstimmen und begleitenden Stimmen ein Doppelbild entsteht, in welchem sich das selbständige Gefühl des Individuums mit den Eindrücken der Außenwelt vereinigt. Daher der Unterschied, wenn z. B. die Componisten des Göthe'schen Liedes: der Mühlbach und der Wanderer, und Curschmann zu dem Liede: Bächlein, laß dein Rauschen, in der Begleitung den murmelnden Bach als Wiederhall dareintönen lassen, und wenn dagegen Händel den singenden Stimmen selbst

dies Murmeln des Baches unstatthaft zutheilte. Solche Schilderung nimt die Oper, welche Situationen vorstellt, vorzüglich in sich auf. Die reine Instrumentalmusik hat mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen, indem sie sich auf die entlegene Reflexion stützt, und sich nicht sowohl der Rede begibt, wie Weber sagt, (die ja doch in der Musik nicht das Ursprüngliche ausmacht), als vielmehr sie als nothwendig erfordert, nemlich in der Erklärung. So bleibt Neukomm's Quintett, welches ein ländliches Fest in der Schweiz schildert, unbegreiflich, und daher ungenießbar, wenn nicht die erklärende Demonstration hinzukommt. An diesem Werke läßt sich bey Einzelnem entschieden nachweisen, was über die festgestellten Grenzen hinausliegt. Der erste Satz schildert die im Erwachen der Natur auflebende Heiterkeit, der zweyte die zur Kirche gehende Gemeine, der dritte das Ungewitter, welches das auf den freien Plätzen versammelte Volk überrascht, der vierte die Fröhlichkeit des Tanzfestes und die Heimkehr der Hirten in ihre Wohnungen; das Meiste nur durch Hinzutritt des Erklärers. Das Erwachen und die allmälige Erhebung und Belebung der Gefühle im Anschauen der aufathmenden Natur, sowie die durch Sonnenglanz und Lebensfülle aufgeregte Heiterkeit zeichnet der Künstler mit sicherer Hand; er spricht im zweiten Satze die fromme Andacht aus; er gibt ein Bild der ausgelassenen Lustigkeit beim Tanze des Landvolks; allein die Vögel, die im ersten Theile wirklich singen sollen, singen nicht; die zackigen Triolen und das Gewühl in dissonirenden Tönen gibt uns kein Bild eines Ungewitters, und so anderes Einzelne.

§. 39.

Stellt sich in dieser Betrachtung die Grenzlinie heraus, welche die musikalische Kunst von der plastischen und malerischen scheidet, so hat der erfindende Künstler auf einer anderen Seite bei Anerkennung der Verwandt-

schaft, welche zwischen Musik und Poesie obwaltet, doch auch die Linie nicht zu übersehen, durch welche diese beiden Künste in ihrer Selbständigkeit und in ihren nicht übertragbaren Gesetzen beharren. Nach dem, was oben über das gegenseitige Verhältniß beider Kunstformen gesagt worden ist, bedarf es hier nur der Andeutung, daß Vieles in der Poesie gegeben werden kann und gegeben worden ist, was einer musikalischen Bearbeitung entweder nicht eignet oder widerstrebt und die Erfindung mißglücken läßt. Zwar hat man behauptet, es sey jeder Stoff musikalisch zu behandeln und der sonst ehrenwerthe Telemann meinte, sogar ein Thorzettel sey in Musik zu setzen, wozu freilich auch Belege aus Opern nicht mangeln; und willig könnten wir einräumen, daß, wenn keine Poesie ohne Antheil des Gemüths existirt und in Jeder ein musikalisches Element, sey es auch nur in rhythmischen Formen, wohnt, sich Musik mit Jeglicher verbinden lasse; allein der entscheidende Hauptpunct beruht dann immer in dem Verhältniß der Unterordnung oder Beiordnung. Damit, daß man sagt, die Musik ist lyrischer Natur und behandelt ausschließlich lyrische Stoffe, reicht man nicht aus. Die alten Rhapsoden und Barden trugen ihre epischen Gesänge stets unter musikalischer Begleitung vor, und in neuer Musik umfassen Recitative oft erzählenden und belehrenden Stoff. Fällt nun nicht allein alles das, was aus dem Gemüth stammt, sondern auch was die Phantasie zu einem anschaulichen Bilde belebt, in den Umkreis der Poesie, so würde die Musik die ihr angewiesene Grenze überschreiten und die Erfindung verfehlt seyn, wenn sie zu melodischer Behandlung einen dichterischen Stoff wählte, welcher entweder in objectivirender Darstellung erschiene, wie im rein epischen Gedicht, oder sich auf bildliche Einkleidung der Reflexion beschränkte, wie im didaktischen Gedicht, in der Satyre. Dagegen wird ein erhabener, das religiöse oder ethische Gefühl anregender Gedanke, selbst außer rhythmisch-metrischer Form, wie Sprüche

der heiligen Schrift, zur reichsten Unterlage musikalischer Erfindung, weil in ihnen eine Idee des höheren geistigen Lebens niedergelegt ist. Daß mithin die Musik durch nächste Verwandtschaft das umfangreiche Gebiet der Lyrik für sich gewinnt, bedarf nicht weiterer Nachweisung; da aber, wo das Gemüthliche, Affectvolle, Subjective zurücktritt, und der Dichter in Erzählung und Schilderung verweilt, oder der Reflexion Raum gibt, wählt sie die Zwischengattung einer musikalischen Declamation im Recitativ. Daß dieses auch die Aussprache betrachtender Gefühle, ja selbst heftige und leidenschaftlich zuckende Bewegungen aufnehme, bleibt unbenommen, und ist psychologisch begründet.

§. 40.

Dem Componisten des Gesangs ergibt sich also ein Gesetz, durch welches er auf die Beachtung der Grenzen seiner Kunst und die richtige Wahl zureichender Mittel hingewiesen wird. Der Versuch Poesieen, welche, abgesehen von der äußeren Form, des musikalischen Elements entbehren, in Melodie umzusetzen, war stets ein vergeblicher, indem dann entweder der Text bezeichnungslos neben den unverbundenen Tonreihen hinlief, oder das Contrastirende in seiner ästhetischen Bedeutungslosigkeit verletzte. Der Komik steht hierbei ein anderes Gebiet offen, indem sie mit dem Contraste ein anmuthiges Spiel treibt, und da auch ein gesungener Küchenzettel, wie Leporello's Tabelle über Don Juan's Liebschaften, der Kunstregel entspricht, wenn die Darstellung durch Combination des Widerfälligen ergötzt. Inwiefern dagegen der Dichter das Epische so behandelt hat, daß zugleich durchleuchtet, wie die Gegenstände der Erzählung auf sein Gemüth gewirkt haben und er Antheil nehmend die Zeichnung entwirft, oder inwiefern mit dramatischer Poesie auch das Lyrische verschmilzt, dies muß jedesmaliger Beurtheilung des Besonderen überlassen bleiben. Kein allgemeines Verbot darf alles Belehrende

(Didaktische) und Beschreibende ausschließen, weil es ja doch auf die Behandlung ankommt, mit welcher der Dichter die Elemente mischen und subjective Beziehungen gewinnen kann, wie dies z. B. Ossian gethan. Doch finden wir in dem, was sich als lyrische Poesie benennt, eine große Anzahl solcher Productionen vor, welche nicht als lebendiger Erguß des Innern, sondern als trockene in dem Kühlofen der Reflexion erstarrte Gestaltung erscheinen, Vieles, was nur Bilder der Einbildungskraft ohne inneres Seelenleben aufstellt. Ob diese Erzeugnisse sich als Poesieen rechtfertigen lassen, bleibt der Beurtheilung des Dichters überlassen; sie liegen aber außerhalb der Grenze der musikalischen Kunst und sind unbrauchbar für Composition, sollten sie auch vielleicht der Malerei einen schicklichen und reichen Vorwurf darbieten. Achtet der Künstler nicht hierauf und wagt mehr, als die Mittel zu leisten vergönnen, so darf er wenigstens nicht klagen, wenn sein Werk von den Hörern mit Kälte aufgenommen oder zweideutig beurtheilt wird. Die Erfahrung gibt hierzu die Beweise. Es hat der erfindende Künstler daher auf besonnene Betrachtung einzugehen, damit er nicht in einen gegebenen Stoff hineinträume, was nicht in demselben liegt, und hat er gefunden, was einer musikalischen Bearbeitung zustimmt, so muß er den richtigen Standpunct aufsuchen, von wo er entweder nur ergänzend eingreife oder mit voller Kraft das Dargebotene zu einem selbständigen und einheitsvollen Ganzen verarbeite. Nicht als unwesentliche Zuthat soll die Musik erscheinen, doch auch nicht ein unvollkommenes Recht sich zueignen. Wie beschreibende Gedichte in den musikalischen Bereich fallen können, hat Händel bei seinem Allegro und Penseroso wohl erwogen. Ueber Romberg's Composition der Glocke von Schiller ward von mehreren Seiten das Urtheil laut, sie sey ein ästhetischer Mißgriff; allein dies möchte vielmehr nur auf die Behandlung durch Romberg, nicht auf die Tauglichkeit des Gedichts selbst bezogen werden

können. Wer es als didaktisches Gedicht oder als beschreibendes auffaßt, wird es nicht mit Unrecht von der musikalischen Darstellung ausschließen und den Componisten eines argen Fehlers zeihen, der des Meisters Worte über Erzguß und die Arbeiten der Werkstatt in Melodieen aufnehme. Das Gedicht aber ist ein allegorisches in lyrisch-dramatischer Form, wie es auch Göthe auf dem Theater ausführen ließ. In einem großen Bilde vom Menschenleben vereinte der Dichter im Wechsel heller und düsterer Farben eine reiche Zahl von Grundansichten, welche die reinsten Interessen der Menschheit in sich fassen (Jugend, Liebe, Häuslichkeit, Unglück, Tod, Krieg, Frieden), und gab seinem reflectirenden Gefühlr eine tief zum Herzen dringende Aussprache. Auch die dramatische Form des den Meister umgebenden Chors, aus welchem einzelne Sprecher hervortreten, thut der lyrischen Darstellung keinen Eintrag, und diese ist auch da anzuerkennen, wo die Beziehungen durch Reflexion des Verstandes aufgefaßt sind, doch aber immer als bedeutsame Lebensmomente das Gemüth ergreifen. Man vergleiche nur die Texte der Schöpfung und der Jahreszeiten, an denen Niemand Anstoß nahm. Und so scheint nur Romberg in der Wahl der Formen geirrt zu haben, wie dies gewiß eine wiederholte Bearbeitung durch geschickte Hand erweisen würde.

§. 41.

Wie den übrigen Künsten gegenüber Grenzen der musikalischen Kunst gezeichnet sind, so auch innerhalb des eigenen Gebietes den besonderen Arten, die als Instrumental- und Vocalmusik sich trennen. Hierbei wollen wir nicht das Verhältniß nochmals in Rücksicht ziehen, welches eintritt, wenn Gesang sich mit Instrumenten zu einem Ganzen vereinigt, sondern es gilt der Frage, ob und wie sich beide Arten umtauschen und ersetzen lassen. Unsere Zeit versucht Alles; daher wir Werke der Vocalmusik auf bloße Instrumente übergetra-

gen und sogar Instrumentalsätze in Gesang umgewandelt finden. Da vernehmen wir nicht allein die Finale der Opern von Orchestern ausgeführt, sondern Gesänge und ganze Opern auf Quartette, Duette der Instrumente, oder auf Pianoforte übergetragen, wie man neustens nicht ermangelt hat Christus am Oelberg und Mendelsohn's 42sten Psalm für vier Hände zu arrangiren, damit denen, die nicht Gelegenheit finden die Originale zu hören, doch einiger Genuß bereitet werde. Im Grunde aber rührt dies letztere Verfahren daher, daß alle Welt, Kinder und vornehme Leute, Musik machen und einen Zeitvertreib gewinnen wollen.

Mehrfach ist im Früheren davon die Rede gewesen, mit welch zuständigem Rechte man Werke der Instrumentalmusik durch untergelegte Texte in Gesang umsetzt, wie Haydn die sieben Worte des Erlösers unter Worte brachte, Beethoven's Sätze der Sonaten Op. 10 und Op. 27 in ein Kyrie und Agnus Dei verwandelt wurden, und wie andererseits Instrumental-Compositionen als Lieder ohne Worte und als Gesangscenen erschienen. Jedes Werk trägt Nothwendigkeit seiner Form in sich und eine Losreißung und Veränderung dieser Form widerstrebt dem Gesetz. Daß eine Darstellungsweise der anderen sich nähere, oder ein Stoff in verschiedene Formen aufgenommen werde, hat Niemand bestritten; jede Umwandelung des Kunstwerks aber läuft Gefahr der Zerstörung. Die Uebertragung vollstimmiger für das Orchester geschaffener Werke auf wenige oder ein einzelnes Instrument wird daher nie eine vollkommene Rechtfertigung finden und weder mit der Uebersetzung eines Gedichts in eine andere Sprache, noch mit dem Umtausch eines Gemäldes in einen Schattenriß verglichen werden können. Nur das Clavier mag in seiner Befähigung für harmonische Volltönigkeit das Recht eines Stellvertreters da behaupten, wo gewissermaßen hinreicht die Grundlage und den Gliederbau eines Werkes aufzufassen und gleichsam das Gemälde auf eine Grund-

zeichnung, vielleicht auch auf einen Kupferstich zurückzuführen. Für geselligen Genuß und selbst für bequemeres Studium mögen die Clavierauszüge ein nutzreiches Hülfsmittel gewähren, als Kunstwerke aber können sie nicht betrachtet werden. Werden große Werke auf einzelne Instrumente, wie eine Oper auf zwei Flöten übergetragen, reicht dieß an's Absurde und vernichtet das an seine Form gebundene Wesen des Kunstwerks mit einem Male; der Mangel des Ausdrucks wird zur Verunstaltung. Was eine Umsetzung des Christus am Oelberge dem besagen soll, der den Gesang nicht vorher gekannt, ist schwer zu begreifen, und wer den Gesang kennt, wird ein Erhabenes hierdurch nur in den Staub gezogen sehen. Keine andere Kunst hat solche Mißhandlung durch unberufene Hände zu erleiden. Wenn man endlich Instrumentalstücke in Gesang umgeformt hat, wie die Ouvertüre zu Don Juan in ein Männerquartett, kommt dies der Parodie gleich, und findet auf dem Gebiete des Komischen allenfalls dort seine Stelle, wo es vergönnt wird mit der einem ernsten Stoffe entnommenen Form ein lächerliches Spiel zu wagen, was jedoch fast immer dem Original zum Schaden gereicht.

Zweites Capitel.

Die Gesetze der Construction.

---

§. 1.

Die Kunstsprache hat in aller Zeit die Mängel der Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit an sich fühlbar werden lassen. So bezeichnen wir mit dem Namen Composition in der Musik gewöhnlich das Schaffen eines musikalischen Werks überhaupt, und man stellt unter dem Namen einer Compositionslehre die Gesetze und Regeln

auf, nach denen ein musikalisches Werk aus dem vorhandenen Stoffe der Töne geschaffen wird. Dagegen haben die Aesthetik und Rhetorik diesem Worte die besondere Bedeutung ertheilt, daß wir die Gestaltung und Anordnung der einzelnen Theile zu einem Ganzen verstehen. Um jedem Mißverständniß zu entgehen wähle ich die Benennung der Construction und erreiche damit denselben Gesichtspunct. Gibt nemlich die Erfindung den Grundgedanken eines Kunstwerks und dessen geistige Belebung, so kann das Werk erst dadurch Existenz gewinnen, daß in ihm die einzelnen Theile zu einem Ganzen geordnet und gefügt sind, und es in dieser Gestaltung den Grundgedanken vollständig und rein ausprägt, damit der beschauende Geist sich vollkommen befriedigt und durch die Erscheinung eines Schönen erfreut fühle. Auch das musikalische Kunstwerk soll eine Welt im Kleinen umfassen und ein organisches Gebilde ausmachen, in welchem alle Theile zu dem Ganzen stimmen und das Ganze in jedem Theile sich abspiegelt. Wol gibt es musikalische Werke, welchen weder Originalität, noch Bedeutsamkeit abgesprochen werden kann, die aber dennoch nicht wirken und nicht als probehaltige Kunstwerke erkannt werden, weil sie in der Zusammenstellung der Theile nicht befriedigen oder in einer trüben Gestaltlosigkeit nur schwer oder gar nicht aufgefaßt werden können.

§. 2.

Den Stoff, welchen die Construction behandelt, machen, wie in der Malerei Figuren oder Bilder von Naturgegenständen, so in der Musik Tongebilde oder Reihen von Tonverbindungen aus, die wir als aus dem Innern hervorgetreten auch musikalische Gedanken (der Franzose sagt idées) oder Sätze nennen. Sind diese so erweitert und gestaltet, daß sie mehrere einzelne Theile in sich fassen und ein Gegensatz dem Satze sich anschließt, oder gegenüber stellt, so erhalten sie den Namen der

Periode, welche da geschlossen und mithin vorhanden ist, wo ein Ruhepunct eintritt und eine neue Reihe beginnt. Aus einer fortgeführten Reihe von Sätzen und Perioden besteht, wieder aus Theilen gebildet, das musikalische Kunstwerk, für dessen technischen Aufbau eine Lehre der Composition die Regeln aufstellt, nach welchen die Verbindung der Töne und Tonreihen überhaupt möglich wird. Da stellt sich gesetzlich heraus, wie gewisse Kunstformen einen einzigen Gedanken auf mancherlei Weise durchführen lassen, in anderen sich zwei oder mehrere Theile zu einem Ganzen verbinden, wie die Stimmenführung figurirt oder fugirt oder canonisch behandelt werde, und wie bald zwei, bald drei Theile verschiedene Themata entwickeln. Eben so aber müssen die Gesetze aufgefunden werden, nach welchen ein solches, aus Theilen verbundenes Ganzes zu einem *schönen* Kunstwerk wird, indem es der Idee der Schönheit untergeordnet unmittelbar dem Geiste geistiges Leben offenbart. Schon jene Anweisung der Technik kann in vieler Hinsicht nur auf ästhetischer Grundlage fußen, da in der Wahl der Tonformen und in deren Verbindung es darauf vorzüglich ankommt, was wohlgefällig und daher annehmbar erscheint. Die rein ästhetische Lehre von der Construction hat dagegen die allgemeinen Bedingungen auszusprechen, unter denen die Phantasie des Künstlers in Bezug auf die Anordnung der Theile zu einem Ganzen den Forderungen der Schönheit Genüge leistet. Wir können aber die hier gültig werdenden Forderungen auf vier Momente zurückführen, *die Vollständigkeit, die Einheit, die Klarheit, das Ebenmaas.* Nach denselben muß der Componist der musikalischen Ideen sich bewußt werden, ihnen Stellung geben, ein Ganzes daraus bilden.

§. 3.

Vollständigkeit.

Die erste Anforderung an den Aufbau eines Kunst-

werks ist Vollständigkeit; denn es soll ein organisches Ganzes ausmachen. Auf der einen Seite nemlich stellt das musikalische Kunstwerk ein Abbild des Geistes und der Idee auf, und dieser ist Totalität eigenthümlich; auf der anderen Seite soll es einen Totaleindruck erreichen, welcher nur bewirkt werden kann, wenn alle nothwendigen Theile nach ihrer Gültigkeit mitwirken, und zwar von allem Anfang an bis zum Abschluß. Da wir hier auf dem Gebiete der Zeit stehen, so betrachten wir das Gegebene als eine Entwickelung aus einem Hauptpuncte, sowohl nach dem ursprünglich in dem Wesen der Idee enthaltenen Leben, als auch in Beziehung auf das, was ein inneres Bedürfniß von außen aneignet und zu dem Seinigen macht. Der Künstler nemlich läßt den Grundgedanken, welcher der einfachste seyn kann, in mannichfachen Formen sich entfalten, und nimt hierbei auch manches fern Liegende und scheinbar Fremde aaf, eignet es an und verschmelzt es mit dem Ursprünglichen zu einem Ganzen. Dies wird dann zu einem nicht minder Wesentlichen, wenn es auch an sich zufällig schien. So erstreckt sich die Erfindung bis hinüber in die Ausarbeitung; denn derjenige Künstler, welcher nicht im ersten Augenblicke alle heranzuziehenden Mittel überdenkt und z. B. auf Instrumentirung erst später sinnt, wird kein wahres Kunstwerk schaffen. Alles Wesentliche muß im Entwurfe angelegt und so durch die erste Conception gegeben seyn. Deshalb treffe mich kein Tadel, wenn hier erwähnt wird, was ein Anderer zur Betrachtung der Erfindung ziehen würde.

Der lyrische Dichter spricht ein inneres Seelenleben aus, aber auch sein Werk muß vollständig seyn. Was sein Inneres erfüllt und bewegt, kann seine Welt heißen, und in dieser Welt gestaltet sich ein Ganzes mit ineinandergreifendem Zusammenhang der einzelnen Theile für einen Totaleindruck, der aber verloren geht, sobald nicht ein Abschluß des gesammten Umfangs erscheint; weshalb auch viele Producte dieser Kunst ihre Wirkung verfeh-

len. So auch der Musiker. Ihm ist kein Gefühl ein isolirtes; er weiß, daß dessen Umfang ein Werden, ein Seyn, ein Vergehen als Momente des bewegten Lebens in sich faßt, daß der ganze Charakter eines Seelenzustandes ihn selbst erst erkennen läßt, daß mithin überall nur eine volle Umfassung befriedigen kann. Steht man auf dem irrthümlichen Standpuncte der Beurtheilung, nach welcher musikalische Kunstproducte nur für Spiele einer frei umherschweifenden Phantasie genommen werden, dann wird freilich auch das Lückenhafte und Zufällige noch seine Rechtfertigung finden, nimmer aber eine allgemeine Anerkennung. Der Tondichter hat, wie jeder Dichter, einen Mittelpunct zu wählen, von welchem er die verschiedenen Richtungen der Bewegung ausgehen läßt und hat diese wieder gesammelt auf diesen Punct zurückzuführen; dann wird er den Hörer auch auf denselben Mittelpunct versetzen, und ihn nöthigen ganz ihm nachzufühlen und in seiner eigenen inneren Welt Befriedigung zu finden. Er hat eine innere Begebenheit auszusprechen, und was das Gemüth in sich trägt und durchlebt, das muß durch die Darstellung auch in einem sich entwickelnden Fortschritt offenbar werden, wo denn Abschluß und Vollständigkeit nöthig wird. Es waltet im Kunstwerk eine Nothwendigkeit der Theile. Dabei wird der Phantasie die Freiheit nicht benommen, noch sie geschwächt; will der Componist sein Ziel ein fremdes Gemüth zu ergreifen und zu fesseln erreichen, sind einzelne Züge eines Bildes, ein oberflächlicher Anhauch nicht genügend; nur mit Erfassung des vollständigen Seeleninteresse dringt er ein.

§. 4.

Um diese Forderung zu erfüllen muß jedes Musikstück einen Hauptgedanken zur Entwickelung des Inhalts wählen, ihn so verarbeiten, daß alle darin enthaltenen Elemente wirksam und gestaltet hervortreten, und das von außen Herangezogene durch innige Verschmelzung

ein Ganzes bilde. Mangel der Entwickelung ist Unvollständigkeit. Die Mittel, deren die Musik sich ein vollständiges Ganzes zu liefern bedient, sind vielzählig, bald in der Verbindung mehrerer Stimmen, bald in der Ausbildung und Umkehrung der Accorde, bald in der Begleitung der Melodie, bald in Nachahmung, bald in contrapunctischen Gegensätzen und in anderen Gestaltungen. Die melodische Grundlage bleibt überall, auch da, wo eine contrapunctische Verarbeitung eintritt, der Quell, aus welchem die Gebilde hervorgehen, und in ihrer mannichfaltigen und doch einheitsvollen freien Entfaltung ist die Schönheit gegeben. Mehrere Melodieen verbinden sich zu einem Ganzen, weil in ihnen ursprüngliche Einheit waltet; Harmonieen werden zu Grundlagen neuer Erzeugnisse, indem sie einzelne Strahlen concentriren und wieder von sich ausgehen lassen. Zu vollständiger Ausprägung der musikalischen Idee sind diese Mittel bestimmt; sie zu kennen und mit ihrer Behandlung vertraut zu seyn, fällt dem Künstler als erste Pflicht zu, da er im entgegengesetzten Falle ein Kunstwerk zu liefern nicht vermag. Leider finden wir nicht wenige Musikstücke vor, in denen einzelne gute Gedanken, aber unverarbeitet hingeworfen sind, ohne ein Ganzes zu bilden oder ein organisches Leben zu offenbaren. Man kann sie Fragmente, unentwickelte Keime, wol auch verkommene Früchte nennen; vollkommene Kunstwerke sind sie nicht. Man stelle z. B. Sonaten, wie sie in großer Zahl existiren, mit denen, welche Mozart und Haydn schrieben, zusammen; dort besteht die gesammte Entwickelung in einer fast mechanischen Wiederholung des Thema, und man kommt nicht von der Stelle; hier entkeimt einem oft sehr schwach scheinenden Stamm die reichste Blüthenfülle, die nimmer ihren Ursprung verkennen läßt. Aus früherer Zeit können wir Sacchini namhaft machen. Bei ihm gewahren wir viele einzelne schöne Züge, die aber doch nicht ein vollständiges Ganzes bilden und daher eines Totaleindrucks ermangeln.

Fehler ist's, wenn die Phantasie nicht ruhig die Idee ausbildet und, statt alle Theile des Inhalts hervorzuheben, auf die bloße Anlage sich beschränkt, und erweckte Erwartungen täuscht. Durch ihn sind Componisten bald der Vergessenheit zugeeilt, wie Krommer, der nachlässig Gedanken hinwarf, die, an sich interessant und inhaltsvoll, ohne Ausführung und Entwickelung nur für gute Einfälle gelten können. Man vergleiche das Andante der Symphonie Op. 62.

§. 5.

Den Weg, welchen eine vollständige Erfindung verfolgt, zeichnet die Natur vor, die überall in Gegensätzen und deren Ausgleichung wirkt und darin denselben Gesetzen folgt, nach welchen menschliches Denken, auch auf Gegensatz und Gleichheit beruhend, verfährt. So ergibt sich auf gleiche Weise für das musikalische Kunstwerk die Grundform von Thesis, Antithesis, Synthesis, von Erhebung, Senkung und neuer Erhebung. An einen Gedanken, einen Satz reiht sich als Gegenbild ein zweiter und dieser kehrt auf den ersten zurück. In der Nachahmung tritt eine zweite Stimme der ersten gegenüber um ein Gleichartiges auszusprechen, sie wirken fortschreitend auf einander ein und gelangen in einem Schluß zur Vereinigung. Andere meinen den Zweck eines solchen Verfolgs in dem größeren Interesse oder in erhöhter Kraft zu finden; vielmehr aber liegt er in vollständiger Ausprägung oder in der Bedingung, daß ein organisches Ganzes, wie es das Kunstwerk seyn soll, nur aus Verbindung gegenüber stehender Theile hervorgeht, die ein gemeinsamer Geist belebt. Nicht anders verhält es sich in Hinsicht der Richtung, welche die melodische Bewegung nimt. Neigt sich die Modulation abwärts, würde sie unvollständig seyn, wenn sie nicht den Impuls zu neuer Erhebung in sich schlösse und diese hinzukäme. In der Musik soll sich Leben in zeitlicher Form aussprechen; im Leben aber ist die Bewegung durch Gegensätze stets

Entwickelung geborgener Kraft. Davon stellt das Kunstwerk ein Bild auf, welches dann nur der Forderung entspricht, wenn keins der Hauptmomente mangelt oder zurückgestellt worden ist.

§. 6.

Besteht ein Werk aus einem einzigen Hauptgedanken, so kann dieser in mehrere Theile zerfallen und mit diesem Nebengedanken verbunden werden. Wie viele jener Theile seyn können, dies läßt nur der Inhalt des Gedankens selbst bestimmen. Einigen sich zwei Gedanken zu einem verschmolzenen Ganzen, ist stets vorauszusetzen, daß der eine in sich so beschaffen war, um einen zweiten an sich zu ziehen und die Verbindung zur Erreichung von Vollständigkeit einzugehen. Macht das Werk ein so umfangreiches Ganzes aus, daß zwei oder mehrere Hauptstücke auf einander folgen, wie in Sätzen der Sonaten, oder vereint es sogar mehrere Sätze, wie die Sonate nach dem Allegro ein Adagio, eine Menuett, ein Rondo folgen läßt, so sind alle diese Constructionen dem Gesetz der Vollständigkeit unterworfen, dessen Gültigkeit mit der Idee des Ganzen gegeben ist. Daher darf nicht gleichgültig scheinen, ob nach einem gewissen Allegro ein Adagio folge oder nicht, obgleich eine Unzahl von Werken an diese Nothwendigkeit nicht glauben läßt. Den sichern Beweis dafür geben willkührliche Auslassungen und Abkürzungen, die sich unkundige Directoren so gern erlauben, an die Hand; sie sind an ächten Kunstwerken immer Verstümmelung.

§. 7.

Die Größe und der Umfang sowohl der Perioden, als des Musikstücks, muß in Frage gezogen werden, weil auch hierdurch die Vollständigkeit bedingt wird, und alles Schöne als ein Ganzes eine Größe voraussetzt. Es kann aber die Größe der Perioden, des Thema, des Satzes nicht theoretisch bestimmt werden. Der jedesma-

lige Inhalt führt das Maas der Ausbildung mit sich, und dieser Inhalt muß, wenn er ästhetisch befriedigen soll, charakteristisch bezeichnet hervortreten. Dazu sind die vorhandenen Mittel zu benutzen. Die Haupttonart enthält die Grundlage des Gefühls und muß kenntlich und vollständig ausgeprägt erscheinen. Zu dieser Bezeichnung dienen die Veränderungen, durch welche das Bild oder der Gedanke um so anschaulicher wird, Durchführungen, indem in der Vereinigung und Correspondenz mehrerer Stimmen, auch in herangezogenen verschiedenen Tonarten, der eine Grundgedanke sich ausbildet, harmonische Verbindungen als Ruhepuncte für neue Fortschreitung und Entwickelung, bis daß Vollständigkeit erreicht ist und so die Seele zur Befriedigung gelangt. Hierbei das richtige Endziel zu bestimmen ist des Künstlers Aufgabe. Eine allzu große Länge, ein zu langes Verweilen in einer Tonart oder in einer Periode, der Mangel melodischer Fortschreitung bei künstlicher Verarbeitung schadet der für alles Schöne erforderten Mannichfaltigkeit. Nur zu häufig verwechseln Componisten mit der Vollständigkeit das Ausführliche und werden breit. Sie vernichten das Interesse selbst mit Aufgebot künstlicher Mittel; denn jenes will immer in Grenzen gehalten seyn. Nicht wenig kommt hierbei die Gattung der Darstellung in Rücksicht. Das Anmuthige und Sanfte, wie das Erhabene und Große verträgt nicht Breite, und leicht wird der Erfolg in veranlaßter Erwartung vereitelt. Dies bestätigen selbst einige Andante von Mozart, wenn sie mit der vorgeschriebenen Wiederholung gegeben werden. So darf in Spohr's neuester Symphonie: die Weihe der Töne, der erste Satz nicht wiederholt werden. Man vergleiche Beethoven's erstes Trio für Violine, Viola und Violoncello im Andante. Daß dagegen in unserer Zeit ein Hang zu kurzen Sätzen sichtbar wird und wir statt Symphonieen, Sonaten, Arien, nur Ouvertüren, Etüden, Cavatinen erhalten, auf was anders läßt sich dies zurückführen, als auf ei-

nen Mangel an Kraft Großes zu gestalten oder an Kenntniß ein organisches Ganzes zu bilden?

§. 8.

Hierbei kommt das Wesen der Wiederholung in Rücksicht. Räumt schon die Poesie nicht allein im Rhythmischen, im Bau der Strophen, im Reime, sondern auch in der Wiederkehr desselben Gedankens oder Bildes der Wiederholung eine gültige Stelle ein, so hat die Musik vielfache Rechtfertigung, ja Verpflichtung durch Wiederkehr des einmal Gegebenen oder des Gleichartigen und Aehnlichen den Zweck der Vollständigkeit zu erstreben. Der Grund ist leicht erkennbar. Gefühle nemlich sind nicht alsbald zu erschöpfen, und sind nicht mit logischer Bestimmtheit zu bezeichnen. Nicht die erste Regung spricht das Gefühl vollständig aus, vielmehr trägt es bei jeder höheren Beziehung ein Unendliches in sich und verweilt daher mit dem Drange sich ganz auszusprechen länger auf derselben Stelle und kehrt in Wiederholungen, namentlich wenn Unruhe in dasselbe eintritt, auf denselben Punct zurück. Ihm mangelt aber auch die festere Basis der Begriffe; daher ringt seine Sprache nach Tilgung der Unbestimmtheit in verdoppelter Bezeichnung und wird selbst beim Ausdruck des Verschiedenartigen oft auf dieselben Zeichen beschränkt. Die Melodie kehrt mehr oder weniger umgestaltet und ausgeführt oder auch in gleicher Gestaltung wieder, gewinnt in der mehrfachen Erscheinung an Kraft und Bedeutung; denn sie vermittelt so in dem Hörer eine Vertrautheit mit dem Gefühl, und diesem wird möglich die Hauptmomente festzuhalten, welche der Schöpfer des Werks im ganzen Umfange ergriffen haben muß. Daß dabei nicht Eintönigkeit entstehe oder Armuth an Ideen kund werde, hat die durch Mannichfaltigkeit und Neuheit waltende Idee der Schönheit zu verhüten. Auch kommt eine Sicherung hinzu, indem durch eingefügte Zwischensätze die Stellung und der Charakter des wiederholten

Satzes eine andere wird und diese Verschiedenheit durch den Vortrag ausgedrückt werden muß, sey es in Betonung, in Beschleunigung, in verminderter Stärke. Ueberdies hat der Componist die besonderen Bedingungen zu beachten, welche für die Wiederholung bei den verschiedenen Arten der Werke eintreten. Anders hat sie in Symphonieen, anders in der Arie, anders in der Fuge statt. Besteht die Wiederholung in einzelnen Phrasen, so kann sie zur tieferen Einprägung dem Hörer dienen; daher Nägeli Unrecht that, wenn er Mozart die viermalige Aufführung derselben Tonreihe im Finale der C-Symphonie als einen Fehler der Trivialität und Flachheit vorwarf.

§. 9.

Wenn wir, um dem Verständniß dieses Kunstgesetzes noch näher zu kommen, fragen, was die Vollständigkeit beurkunde, und in welcher Wirkung sie erkennbar werde, so steht darauf zu erwiedern: sie beurkundet die Schöpferkraft des darstellenden Künstlers und seinen inneren Reichthum; sie wird erprobt in der Befriedigung des Gemüths der Hörer.

Man unterscheide Mannichfaltigkeit von Vollständigkeit. Jene wird schon durch Verbindung des Verwandten und Aehnlichen und durch die Auffindung verbindender Mittelglieder, welche sogar das Fremdartige und Zufällige vereinen, erreicht, diese aber hat es mit dem Wesentlichen und dessen Entfaltung aus innerem Grunde zu thun. Nun gelangt aber der Künstler, will er blos nachahmend der Wirklichkeit folgen, auf dem Wege der Combination nie zu voller Umfassung des Ganzen; er muß vielmehr auf einem idealen Standpunct stehen und seine Phantasie hierzu eine ideale Bethätigung gewinnen. Dem Musiker sey ein Gefühl erwacht, welches zur Aussprache drängt; gebunden an die Wirklichkeit wird er nie vermögen in der Beschränkung des bedingten Lebens die ganze Fülle

dieses Gefühls in Formen der Erscheinung oder in Töne zu fesseln und so alle Keime zur Entwickelung zu bringen; wohnt in ihm aber ideale Kraft und ist diese wach und vermögend das Wesentliche in seiner Wurzel zu erkennen, und in aller endlichen Regung und Beseelung ein Unendliches zu ergreifen, so wird seine ideale Darstellung aus jedem noch so einfachen Gedanken eine reiche Fülle hervorzaubern, die ein Ganzes, ja eine ganze Gemüthswelt in sich schließt; die Darstellung erschöpft das Gemüth und dieses geht in derselben auf. Darin aber thut sich die Schöpfungskraft des Künstlers kund, indem er eine so vielzählige Menge einzelner Tonbilder aus dem einen Mittelpuncte hervorgehen läßt und an einander reiht, so daß ein volles Bild des inneren Lebens in Anschauung tritt, und nur nach möglichst vollständiger Entwickelung Abschluß und Ruhe eintritt. Ein Ideales spricht also sich aus und dies wird in seiner Erscheinung zum Schönen. Wir bewundern den unerschöpflichen Reichthum Beethoven's, mit welchem das Gesetz der Vollständigkeit erfüllt wird. Fast jedes seiner Werke enthält Beweise der hohen Kunst in der Entwickelung des Grundgedankens, wenn er bald durch den Wechsel der Tonart eine verschiedene Färbung gewinnt, bald durch die Begleitung das Bild vervollständigt und hebt, bald durch Umtausch der Harmonieen und in Umkehrungen neue Seiten der einen Grundlage erblicken läßt und so bis zum wohlberechneten Schluß den Hörer fesselt. Man verfolge zergliedernd nur die leichter durchschauliche Symphonie in C oder das Adagio im Quintett aus C. Die Möglichkeit dies zu erreichen gab der ideale Standpunct her, zu welchem die geniale Geisteskraft sich aufzuschwingen vermochte.

Objectiv beurkundet sich die Vollständigkeit in der völligen Befriedigung des Gemüths des Hörers. So wird der Dichter sich darin einer Beglaubigung seiner vollkommenen Leistung versichern, wenn der durch die Reihe der dargestellten Gegenstände hindurchgeführte Le-

ser den Punct der Ruhe und Befriedigung erreicht; allein nur zu Viele verfehlen Ziel und Wirkung, indem sie von individuellen Bedingungen beschränkt, oder in ärmlicher Unklarheit nur einzelne Thätigkeiten des inneren Seelenlebens in Anspruch nehmen, ohne dem Verlangen nach vollständiger Auffassung und Beruhigung Genüge zu leisten. Fühlt die Seele ein vollkommenes Daseyn, dann ist sie befriedigt in der gleichmäßigen Bethätigung aller Kräfte, und sie genießt am Schlusse die Beglückung, welche im Bewußtseyn des Besitzes einer eigenen Welt uns aufgeht. So wird auch das musikalische Kunstwerk seine Tugend erproben, wenn der Hörer ohne Verlangen nach einem Vermißten eine Seelenstimmung gewonnen hat, in der er, zum Abschluß gekommen, der ruhigen Selbstbeschauung sich hingeben kann. Dann bringt er von dem Anhören auch Etwas nach Hause, woraus er noch lange Nahrung und Freude schöpfen kann. Die Beurtheilung reicht hin, wenn sie hierbei negativ verfährt und eine Nichtbefriedigung bekennt.

§. 10.

Der Schluß eines Musikwerks kann zum Prüfstein des Ganzen werden; er enthält einen Hauptpunct. Bricht der Künstler zu früh ab, so mangelt Befriedigung; dehnt er den Schluß bis zur Verflachung aus, so ist Mattigkeit unvermeidlich. Unter allen Künstlern hat Keiner so große Sorgfalt auf Abrundung des Schlusses für Erreichung der Vollständigkeit verwendet, als Beethoven, ja sein Studium war hierbei so groß, daß bisweilen die Absichtlichkeit durchschimmert und die Darstellung an das Gesuchte streift. Der Schluß ist bei ihm wirkliche Ausführung, wobei der Endpunct als erreichter Ruhepunct nach auf- und abstrebender Bewegung oder als Schlußstein einer erhabenen Wölbung erscheint, immer aber die volle Kraft und Würde, welche das Ganze durchdrang, in sich trägt. Darf man Meister mit Meister verglei-

chen, so gelang dies Mozart nicht in allen Sätzen seiner Symphonieen. Beethoven sammelt am Ende oft noch einmal die ganze Kraft und drängt die durch das Stück ausgegossenen Strahlen in einen Brennpunct zusammen; damit aber erfüllt er die Seelen der Hörer, daß sie reichen Stoff dann noch in sich tragen, wenn schon die Töne der Instrumente verklungen sind. Man vergleiche, um nur eines Beispiels zu gedenken, die Schlüsse in dem Quartett No. 12. Op. 132. Allein nicht blos kraftvoll soll ein Ganzes schließen; auch Abrundung gehört zur Vollständigkeit, weil alles Zerstückelte und Zerrissene vereinzelt verloren geht. Das Eckige und in sich Unselbständige gibt keinen Schlußstein her. Nicht minder verlangen wir, daß das charakteristische Moment im Abschluß wirksam hervortrete und befriedige. Daher fordert die Theorie von einem vollkommenen Schluß die Verbindung des Dominantaccords mit dem der Tonica, und obschon charakteristische Eigenthümlichkeit ein Anderes herbeiführen kann, wird doch ein unvollkommener Halbschluß nicht selbständige Kraft äußern. Mag immerhin Chopin den Quartseptenaccord zum Schlusse wählen, er kann damit nicht überreden, daß in der Musik Alles erlaubt sey. Dagegen hat der, welcher mit Nägeli den Schluß im Finale der Es-Symphonie von Mozart als „stillos unschließend" verwirft, die Bedeutung des Ganzen nicht erfaßt.

§. 11.

Wir dürfen aber bei der bisher betrachteten Anforderung eine zweifache Einschränkung nicht übersehen. Es kann in einem Kunstwerk auf einzelnen Stellen absichtlich die Entwickelung fehlen, und die in dem Grundgedanken geborgenen Bilder und Effecte unbenutzt bleiben. So wiederholt Mozart den Grundgedanken in der Ouvertüre zum Figaro, welcher in neun Phrasen, die einer Entwickelung fähig waren, und nicht anders in der zur Entführung, ohne auf eine vollständige Entfaltung ein-

zugehen. Dies würde er in einer Symphonie nicht unterlassen haben. Der Charakter des Tonstücks modificirt mithin den Grad der Strenge und den Umfang der Forderung. Eine Ouvertüre soll nur andeuten, und den Hörer zur Empfänglichkeit anregen, ohne auf eine befriedigende Selbständigkeit hinzustreben. Der Componist kann triftigem Grunde folgen, wenn er die Anlage einer Fuge nicht ausführt und auf bloße Andeutung sich beschränkt, ohne der Vollständigkeit Eintrag zu thun.

Doch auch zweitens kann eine erzielte Vollständigkeit, die dann oft als eine falsche erscheint, sogar der Kunstdarstellung schaden. Geht nemlich der Künstler darauf aus alles Angrenzende, Verwandte, Aehnliche heranzuziehen und aufzunehmen, abgesehen von dem Fehler der Ueberladung und Unklarheit, so beschränkt er die Phantasie des Hörers statt sie zu bethätigen, er entzieht sie dem Rechte, mit welchem sie in Allem selbstthätig mitwirken soll. Wer Alles bezeichnen will, wird prosaisch, oder verkümmert wenigstens den lebendigen Antheil des Beschauers. Man wird hierzu einzelne Beispiele bei Beethoven auffinden können, in welchen der große Meister mit seinem Reichthume nur zu verschwenderisch umging und leicht den Vorwurf der Ueberhäufung auf sich zog. Sparsamkeit der Mittel macht eine Tugend in aller Kunst aus, und Ueberhäufung und selbst große Anhäufung ist nicht Vollständigkeit. Dies erweiset unsere neueste Zeit, welche einer modischen Liebhaberei sich hingibt, als werde durch eine erhöhte Menge von Tönen größere Wirkung erzielt und was in einer steten Entwickelung aus einfachen Elementen zu erringen seyn soll, könne weit leichter durch eine quantitative Verstärkung und mithin durch die Masse der Instrumente gewonnen werden. Dies aber macht ein Werk nicht vollständig, da es nur Unwesentliches in sich faßt. Wer das Wesen der Schönheit klar durchdrungen und überall auf das Geistige schaut, kann von dem Taumel des Zeitgeschmacks nicht fortgerissen werden, und weiß, daß alle

diese Zustände in der Geschichte der Menschheit immer nur vorübergehende sind. Kein Verständiger wird läugnen, daß auch mit Aufgebot vieler Kräfte und Mittel ein Großes vollbracht werde, und daß der in neuerer Zeit gewagte Vorschritt aus der Einfachheit ein wirklicher Gewinn sey; dennoch wird eine Zahl neuer Werke in der Reihe ächter und gediegener Kunstwerke zurückstehen, weil sie statt einer vollständigen Entwickelung ein Conglomerat unwesentlicher und zweckloser Theile, mithin ohne Schönheit und ursprüngliches Leben, gewähren.

§. 12.

Einheit.

Ein zweites Grundgesetz für die Existenz eines jeden schönen Kunstwerks ist das Gesetz der **Einheit**; denn soll das Kunstwerk ein organisches Ganzes aufstellen, in welchem jeder Theil für sich und zugleich für alle übrigen gültig ist, ohne daß er der Zufälligkeit irgend anheimfällt, so ist nicht allein das Vorhandenseyn der Theile, sondern auch Einheit erforderlich. Diese Einheit aber betrifft sowohl das ganze Kunstwerk, wie ein Gemälde, ein Epos nur mit ihr besteht, als auch die demselben dienenden einzelnen Theile, wie eine Gruppe, eine Scene des Drama. So hat nun auch jedes Musikwerk die Idee der Einheit in sich auszuprägen, und zwar sowohl in dem Grundgedanken an sich, als nicht weniger in dem Bau und der Gliederung der zu verbindenden Theile. Auch die mannichfaltigsten Verbindungen gewinnen hiernach eine Beziehung, und es waltet, wie in der Natur, die Nothwendigkeit eines organischen Bestandes. Doch stehen wir hier auf ästhetischem Boden, und müssen ganz davon absehen, als solle diese Einheit auch logisch bestimmbar seyn. Es erweiset sich zwar das Kunstwerk als Product des Geistes, indem der ordnende Verstand die Theile wählt und sichtet, einen Plan entwirft und nach demselben verfährt. Allein die Einheit selbst ist nicht für den Begriff gegeben,

sondern kann nur in ästhetische und zwar musikalische Anschauung fallen, und das Ohr muß die Verhältnisse erfassen können, das Gefühl dabei der Einheit seines eigenen Daseyns gewiß werden. Daher wird die Anschaulichkeit zu ihrer Voraussetzung und das geistige Leben der Schönheit kann in ihr seine freie Bewegung nur durch reine Formen behaupten, wenn dagegen das Unbestimmte, Unklare geradehin das Kunstwerk selbst zerfallen läßt. Wer ein musikalisches Kunstwerk erfaßt hat, trägt ein volles Lebensbild in sich, dessen Anordnung er nicht durch logische Zergliederung behandeln darf, wenn er nicht Gefahr laufen will, die Schönheit in demselben zu verletzen oder zu zerstören.

§. 13.

Diese Einheit des musikalischen Kunstwerks ist aber zweitens eine innere; denn sie betrifft das Wesen und die wesentliche Eigenthümlichkeit. Mehr oder weniger entschieden, doch aber immer tritt hierbei das Charakteristische wirksam hervor, und das charakteristische Element der Schönheit bewährt so in der Einheit seine volle Gültigkeit. Was zur Bezeichnung eines eigenthümlichen Gemüthszustandes wesentlich gehört, muß zu dem Ganzen gezogen einstimmen, so daß in dem Werke auch die Wahrheit eines jeden besonders charakterisirten Gefühls angeschaut werden kann.

§. 14.

Es geht aber drittens die Einheit des Kunstwerks aus der Einheit des Geistes im Künstler hervor, und dieser Geist gelangt zu einem inneren Bestand allein durch Entäußerung von allen Zufälligkeiten und allem nur von außenher Bedingten. Da stehen wir in der Region des Idealen, und erkennen, wie mit einer rein idealen Darstellung auch eine vollendete Einheit des Kunstwerks gewonnen wird. Aus diesen drei Momenten ergibt sich, daß alle Elemente der Schönheit (das

formale, charakteristische und ideale) für die Aufstellung eines musikalischen Kunstwerks in Wirksamkeit zu setzen sind zur Realisirung der Idee der Einheit.

§. 15.

Wenn von Jedem leicht zugestanden wird, daß, wo einem Kunstwerke der innere Zusammenhang und die Beziehung des Besondern auf den einen Hauptpunct mangelt, auch das Ganze zerfällt und während der Schönheit das sicherste Mittel der Wirksamkeit entzogen wird, die Bedeutung verloren geht, so sollte man dies Gesetz von den Tonkünstlern vor Allem beachtet glauben. Dennoch fehlen sie gegen dasselbe am meisten, theils von falschen theoretischen Ansichten verleitet, theils in Selbsttäuschung befangen. Eine irrige Lehre läßt sie die Musik als ein flüchtiges Tonspiel betrachten, in welchem der Phantasie der freieste Flug gegönnt werde, und sie lassen daher aufgegriffene Tonreihen sich verbinden, über welchen keine höhere Idee waltet, glauben Interesse zu gewinnen durch disparate und barock an einander geschobene Sätze, oder durch vermeintlich geniale Vernachlässigung jedes inneren Zusammenhalts, verkaufen Tongeschwirr für ausdrucksvolle Tonbilder, während Anschaulichkeit mangelt und mit der Rundung in der Zeichnung auch die Belebung der Schönheit vermißt wird. Dennoch vermag, wie weit auch das Vorurtheil auf diesem Wege vorschreite, eine Summe ungefügter, sich hindernder, ja wol gar sich aufhebender Töne und Phrasen ewig nicht ein Kunstwerk aufzustellen, vielmehr wird solch Machwerk nur wirkungslos den Hörer abmühen, dem wider alles Recht zugemuthet wird, dem planlos umher irrenden Componisten zu folgen. Wie manches ehrenwerthe Talent geht auf diesem Wege, der nicht zur Ewigkeit des Ruhms führt, verloren. Oder sind in dieser Hinsicht viele unserer neuesten Opern Kunstwerke zu nennen? Vergeblich klagen Künstler über den Kaltsinn des Publicums, mit dem ihre vermeintlich großen Werke

aufgenommen werden, wenn diese selbst eine vollständige Auffassung geradehin unmöglich machen und die aus einander prallenden Strahlen zu keinem Mittelpuncte führen. Von flatternden Bildern oder ungefügten Einfällen wird keine Seele ergriffen, und alles Aufgebot rauschender Tonmassen oder momentan den Sinnen schmeichelnder Tonweisen ist nicht im Stande den Erfolg dessen zu erreichen, was, aus dem harmonischen Geiste eines Künstlers hervorgegangen, auch in höchster Einfachheit und ohne Sinnenreiz das Daseyn einer Grundidee bezeugt und, organisch gebildet, eine Schöpfung genannt werden kann.

§. 16.

Die Einheit wird erkannt in der sicheren Feststellung eines Thema und dessen Tonart, in der Verbindung der Modulation und der rhythmischen Gestaltung, in der Durchführung eines Plans für's Ganze.

Das Thema und dessen Tonart macht die Grundlage aus, von welcher die Darstellung ausgeht, und auf welche sie zurückkehrt und schließt; dies ist der Grund und Boden, auf welchem der Künstler baut, indem er einem Grundgefühle der Seele folgt und das einmal Ergriffene festhält und ausbildet, wobei zugleich klar wird, wie entschieden der Charakter der Tonart eingreift. Es liegt nicht daran, ob wenige oder mehrere Perioden den Satz bilden, oder welchen Umfang das Thema einnimt; auch können zwei Themata verbunden werden; nur muß immer die Grundlage als solche gesichert bleiben, und die Verbindung eines zweifachen Thema darf nicht durch eine blos äußerliche Aneinanderreihung bewirkt werden, wie sie uns in vielen neueren Compositionen begegnet. Das Thema selbst muß seine lichtvolle Stelle finden, wozu meistentheils der Anfang gewählt wird, obgleich dies darum nicht ausschließlich erforderlich ist, weil, was vorausgeschickt ist, als Einleitung auf das Hauptthema hinführt, mit welchem immerhin dann das Stück eigent-

lich beginnt. Solche Grundlage dient dem Ganzen; denn auch in der Mitte des Werks soll uns das Hauptthema erkennbar werden, von der Entwickelung nicht zurückgedrängt, sondern gehoben.

Das Thema führt seine Tonart mit sich, und diese wird zur Haupttonart, eine hinlängliche Bezeichnung verlangend; wo ein Uebergang und Umtausch der Tonarten eintritt, darf die Beziehung der Verwandtschaft nicht mangeln, damit das Ganze darin sich am Schlusse abrunde, worin es begann. Man hat daher nur irrthümlich gelehrt, als sey eine bestimmte Tonart anzuwenden ein wenn auch nun festgestelltes, doch willkührliches Herkommen, da vielmehr ein im Wesen des Kunstwerks begründetes Gesetz solches Verfahren als ein nothwendiges herausstellt. Immer bleibt es unstatthaft, wenn Componisten in einem Tonwerke ohne inneren Beweggrund Tonarten berühren, welche mit der Haupttonart in keiner Verwandtschaft stehen. Das nächst Verwandte bindet sich leichter und fester, das Ferne nur durch Vermittelung. Die Erhebung strebt zur Ruhe, das Verlangen nach Befriedigung, und auch hier wird sich ein allgemeines Naturgesetz kund geben, das zu verletzen man nur mit Vereitelung des Effects wagen wird. Wo ein leidenschaftlich aufgeregter Zustand oder eine plötzliche Veränderung der Situation zur Darstellung werden soll, mag immerhin die Modulation in fernliegende Gebiete abschweifen, es kann sich selbst der Zusammenhang verbergen, und das Werk seinen Abschluß nach Erweiterung in Anhängen und Trugschlüssen finden, immer aber ist die Abrundung des Ganzen und mithin die Bewahrung der Einheit erforderlich. Gebricht dem Thema der ausreichende Umfang, so bieten sich dem Künstler vielfache Hülfen in der Fortschreitung dar. Aus dem Hauptton eröffnet sich der nächste Weg zum Uebergang in die Dominante, z. B. aus C nach G. Diese kann leicht so gültig werden, als es die Haupttonart selbst war, daher vorsichtig das Gleichgewicht herzustellen ist, indem durch

Unterordnung die Gültigkeit der Haupttonart gesichert wird. Aus der Tonart der Dominante, auf welche alle Tonverbindung und Modulation basirt ist, gingen die besten Künstler zu den nahe verwandten Tonarten im Durchgange über. So finden wir bei dem freiesten und kühnsten Componisten, bei Beethoven, fremde Tonarten nur zum Durchgange verwendet, welcher dann zu der Dominante des Haupttons führt. Das Nähere eint sich leichter und fester, das Ferne durch allmälige Vermittelung. An die Durchgangsperioden schließt sich der Hauptschluß an, welcher in sich und durch seine völlige Abrundung völlig befriedigen soll. Verbindet sich ein zweites Thema mit dem ersten, so muß die Vermittelung in der Aehnlichkeit gefunden werden, wenn die Einheit des Charakters bestehen soll; auch der Contrast kann da nach dem Gesetz der Association seine Stelle finden. Ein großer Reichthum liegt in der Verwandtschaft der Tonarten vor und des Künstlers Aufgabe erscheint als eine zweifache, sowohl diesen Reichthum, wenn die Anlage und der Plan solches zuläßt, möglichst zu erschöpfen, als auch in der Anordnung des Besonderen mit origineller Freiheit zu gestalten. Wir haben durch neuere Forschung die Gesetze der Modulation auf einfache Grundlagen zurückführen sehen, und können mit Leichtigkeit das Ganze überschauen, wie alle Tonverbindung und Tonbewegung auf dem Verhältnisse der Dominante beruht und wir an dies Princip bei aller Combination im Kreise naher und entlegener Verwandtschaft der Töne gewiesen sind. Nur Unkunde und Nachlässigkeit wird einer Gesetzlichkeit widerstreben, nach welcher in ihren Kreisen die Natur zu schaffen nicht ermüdet. Dem Genie bleibt kühnlich zu wagen vergönnt; doch nimmer wird es bei Combinationen, die der Einheit ermangeln, eine den Hörer zwingende Auctorität gewinnen. Wenn Beethoven im Credo und im Gloria der Messe Op. 123 Tonarten und Tactarten unmotivirt und häufig wechseln läßt, hat er dem Urtheil nicht entgehen können, „es

seyen Bruchstücke eines Ganzen und zerstückelte Bilder" (Cäcilia 9. S. 229.). Im Larghetto reiht sich die Folge an einander: D moll, B dur, F dur, Des dur, Fis moll, D dur, und das Gehör kann in so kleinem Raume nicht festen Stand gewinnen, noch weniger dem Gefühl eine bestimmte Regung zuführen. Da sehen wir zugleich auch das Gesetz der Klarheit unbeachtet. Meyerbeer geht in der ersten Arie der Hugenotten: Plus blanche que la blanche hermine, aus A dur nach 8 Tacten in Cis dur über, und wurde mit Recht deshalb getadelt.

§. 17.

Das Gesetz der Einheit soll nicht als Fessel hemmen oder die Mannichfaltigkeit, ohne welche überhaupt die Schönheit nicht besteht, beeinträchtigen, vielmehr der Aufflug der Phantasie auch in der Bewahrung der Regel ein freier verbleiben. Die ältere Zeit faßte die Regel eng; die neuere spottet derselben, als bestehe die Kunst ohne Gesetz. Man theilte ehedem das Musikstück in zwei Theile, und gab in dem zweiten meistens nur Wiederholung des ersten mit Umtausch der harten und weichen Tonart ohne neue Gedanken; allein wie wenig der bloße Wechsel der Tonart hierbei vermochte, erwies das geringe Interesse, welches dieser Art Werke auf die Dauer sich zu erhalten vermochten. Gleichartige Modelle durften nicht zum Grunde gelegt werden. Dem zweiten Theil einer größeren Composition ward überdies im Fortgang der Kunstbildung schon und mit gültigem Rechte eine größere Freiheit gestattet. War früherhin die Wahl herkömmlich auf die Untermediante oder Serte abwärts (nach anderer Bezeichnung auf die Parallele des Haupttons und die Unterdominante) und deren Dominante beschränkt, so schritt man in neuerer Zeit zum Umtausch entlegener Tonarten vor, wobei aber immer die Verwandtschaft und Beziehung auf die Haupttonart festgehalten werden mußte. Einverstanden war man über

den Schluß eines ganzen Werks. Die Rückkehr auf den Hauptpunct gewährt den bündigsten, wenn durch das eingreifende Verhältniß der Nebenpartieen zugleich die Verhältnisse der Haupttheile aufrecht erhalten werden, und so die größte Mannichfaltigkeit in Einheit beruhen kann. Der zweite Theil mag durch seinen eigenthümlichen und neuen Inhalt in keinem näheren Zusammenhang mit dem ersten stehen als durch modulirte Verbindung, so wird dadurch der Hauptgedanke gesichert, daß eine Rückkehr auf denselben oder Wiederholung eintrete, welche um so mehr begründet erscheint, je mehrfaches Motiv der zweite Theil aus dem ersten entnommen hatte. Diese Einheit, in der Idee und im Gesetz nur Eine, wird oft als eine relative erscheinen, da sie bald leicht durchschaulich eine geringere Zahl von Einzelheiten umfaßt, bald in einem größeren Umfang selbst dem disparat scheinenden Ingredienz eine Beziehung abgewinnt und zur Bewältigung eines größeren Umfangs für die Auffassung auch eine größere Geisteskraft voraussetzt. Frei steht es z. B. einen zweiten Theil statt in der Dominante fortzuführen, sogleich mit der Paralleltonart anzufangen, wie Spohr in seiner Symphonie in Es gethan hat, oder deren Dominante zu wählen, von wo aus dann ein Uebergang in die Oberdominante gewonnen werde, wie in Mozart's Quartett Op. 18. No. 1. oder wie man sonst die einstimmende Gestaltung wähle; dem ästhetischen Interesse geschieht ein Genüge, wenn mit dem charakteristischen Element des Schönen sich die formale Gesetzlichkeit vereinigt und in dem Wechsel von Erregung und Erhebung ein Ruhepunct der Befriedigung erzielt wird.

§. 18.

Einheit aber muß schon in der Bildung der Perioden obwalten. Dieses dem Stil der Rede gegebene Gesetz findet seine Anwendung auch in der musikalischen Darstellung. Indem sich aus dem einfachsten Stoffe der

Tonfolge eine mehr und mehr wachsende Mannichfaltigkeit entwickelt und der Eintritt der Schönheit das Matte und Leere ausschließt, wird die Summe der combinirten Töne nur dadurch zu einem anschaulichen Bilde, daß Einheit zum Grunde liegt, durch welche die rhythmische Form, wie der tonische Inhalt zusammengehalten und auf einen Zielpunct gerichtet wird. In beider Hinsicht gestaltet sich das Ganze durch Erhebung und Senkung, durch Bewegung und Ruhe, es mag sich die Periode mehr oder weniger in Theilen verbinden, und so bald zweitheilig als Vordersatz und Nachsatz oder als mehrtheilig in Verbindung mit Nebensätzen erscheinen, oder sie mag in gerader Linie Vorder- und Nachsatz verdoppelt vereinigen, oder eine mannichfaltigere Gruppirung aufstellen, so daß die Mittelglieder als Senkung und neue Erhebung verschmelzen. Die ganze Construction aber muß organisch zusammen halten, von dem Anfangspuncte bis zur völligen Beruhigung des Schlusses. Was dazwischen liegt als Halbcadenzen, als Wiederholung und Ausschmückung, darf die Einheit nicht gefährden. Dies erprobt die Erfahrung. Der Grund, warum gewisse Melodieen und Tonstücke schwer oder gar nicht aufgefaßt werden und so sich auch minder fest einprägen, liegt nicht selten in dem Mangel der Einheit, und man wird dann auch oft im Stande seyn solche Producte durch Besserung, sey es in kleinen Veränderungen, der Vollkommenheit näher zu bringen. Auch die Anwendung der Figuren, insofern wir darunter nicht sowohl gewisse Formen der Tonverbindung und Tongruppen, als vielmehr die Ausdrucksformen verstehen, in welchen gewisse charakteristische Züge der Gefühlszustände sich ausprägen, fallen unter dies Gesetz. Dahin gehört, wie in der Sprachdarstellung, die Ausschmückung, die Steigerung, die Nachahmung, die Einschaltung (Parenthese) u. A. In ihnen allen darf keine Zufälligkeit die Auffassung verhindern, sondern es muß auch unter ihnen eine Bindung, mit welcher sie dem Ganzen als einer

Einheit angehören, vorhanden seyn. So würde eine nicht von innen aus motivirte Einschaltung die Melodie nur zerstückeln und sonach vernichten. Lösen in der Nachahmung die Stimmen nur einander ab ohne in paralleler Verbindung weiter zu schreiten, muß ein solcher loser und gespreizter Gang nur mißfallen. Stimmt die Figur dagegen ein in das Ganze, dann gewährt sie der Darstellung Lebendigkeit, freie Bewegung und Kraft, dient zur innigeren Verschmelzung einzelner Theile, und ertheilt dem Ausdruck den Zauber der Schönheit. Wie wenig beachten dies unsere Künstler, wenn sie ohne alle Berücksichtigung der Einheit, welche man nicht mit Einfachheit verwechseln darf, überall sich in Spiele mit zufälligen und unpassenden Formen verlieren und statt einer wahren charakteristischen Darstellung nur Gemisch bedeutungsloser Bilder g en!

§. 19.

In der Verbindung mehrerer Stimmen, wie in Chören, in Figurirung des Chorals, hebt die Regel, daß jeder einzelnen Stimme Freiheit und selbständiger Gang zugetheilt werde, um dem charakteristischen Ausdruck Genüge zu leisten, keineswegs das Gesetz der Einheit auf. Selbst dann, wenn jede Stimme von ihrem eigenen Motiv geleitet wird, muß an ihnen klar werden, daß sie aus einer Einheit der Grundansicht hervorgegangen und in der Idee vereint sind. Jedes weitere Auseinandertreten macht dann wieder eine Näherung wünschenswerth, und berühren sie sich in einem gleichartigen Motiv, oder gehen sie auf einzelnen Stellen in einander auf, um sich in freierem Gange wieder zu trennen, so stellt sich ein Bild der Schönheit heraus, welches dem Geiste reiche Befriedigung gewährt. Diese Erfahrung kann Jeder sich durch Bach's Werke vermitteln. Wenn in einem Duo die Stimmen einander nur ablösen, z. B. nachdem die Violine ihr Solo gespielt hat, das Violoncello eintritt; wenn die Verbindung nur eine äußere

ausmacht; wenn der Umkreis bestimmter Gefühle nicht als ein geschlossener überschaut werden kann, wenden wir uns wie von einem Gemälde ab, in dem einzelne Figuren aufgereiht sind, ohne Unterordnung und inneren Zusammenhang der Motive.

§. 20.

Nicht allein in Hinsicht der Verbindung der einzelnen sich einander schließenden Theile verlangen wir Einheit, auch in dem Plane zu dem Werke selbst muß sie offenbar werden, und das Ganze aus einem Grundgedanken, das ist hier einem zum Grunde liegenden Gefühle hervorgehen. Der Grundsatz, nach welchem das Gemälde einen abgerundeten Gedanken ausspreche, hat für den Maler eine unbedingte Nothwendigkeit; in der Musik scheint der Boden minder fest. Die Phantasie schwärmt gar leicht und durchfliegt oft einen unermeßlichen Raum; sie selbst aber soll ja ein inneres Leben zu Bildern gestalten, und dies innere Leben besteht nur durch und in Einheit. Aus dem früher Erörterten ergab sich, daß wir nicht nach dem fragen, was der Componist beim Entwurf seines Werks als Reflexion des Lebens in logisch geordneten Vorstellungen gedacht habe; wol aber verlangen wir das Abbild seines Inneren, die Aussprache eines idealen Gefühls in dem Tonwerke anzuschauen, und beglaubigen die sichere Aneignung, weil uns ein anderes Wort gebricht, durch die Bezeichnung des Verständnisses. Dieses aber wird großentheils durch Einheit vermittelt. Daher hat der Künstler auch einen festen und abgeschlossenen Plan durchzuführen. Eine Symphonie, eine Sonate stellt verschiedene Theile zusammen, und wird leicht zum Tummelplatz der mit Zufälligem spielenden Phantasie; es können die einzelnen Abtheilungen in sich wohl geordnet seyn, und dennoch wird die Einheit im ganzen Werke vermißt. Dies erwogen die Meister mit ruhigem Blicke und schufen Kunstwerke, an denen jede Umgestaltung zum Nachtheil führt.

Die plastischen Künstler und die Dichter unter den Griechen behaupteten die Eigenthümlichkeit, daß sie aus dem Ganzen arbeiteten; die neuere Kunst dagegen verliert sich leicht im Besonderen und in der äußerlichen Zusammenstellung einzelner Momente. Welches musikalische Werk nicht aus einer einzigen Wurzel erwachsen und nach einem folgerechten Plane construirt ist, entsagt dem Anspruch auf den Namen eines Kunstwerks. Wie kurzsichtig verfahren daher Dirigenten, wenn sie bei Aufführung einer Symphonie von Mozart, bei einem Beethoven'schen Quartett das Andante mit einem anderen vertauschen und so den durchgeführten Lebensfaden zerreißen! Was eine Ouvertüre seyn soll, hat Mozart im Don Juan gezeigt, und wenn auch von der flüchtigen Eile, mit der er sie niedergeschrieben haben soll, erzählt wird, war sie lange vorher in seinem Geiste vorhanden; denn sie spricht den Grundgedanken eines in Ungebühr verfallenen Menschenlebens aus, und ist nach einem so wohlerwogenen Plane durchgeführt, daß der Hörer nicht umhin kann, die Regungen seines Gemüths auf Betrachtung zurückzuführen. Lessing schrieb in seiner Dramaturgie 1 Theil S. 214: „Wer mit unserem Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauernden Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

§. 21.

Ueberschauen wir die Reihe der größeren Musikwerke neuerer Zeit, werden wir für ihre Urheber den Namen des Musikverständigen nicht immer mit dem des Künstlers verbinden können. Als Meister ragt Seba-

stian Bach hervor. Von einer einfachen aber inhaltschweren Grundlage ausgehend verbindet er nur einstimmende Nebengedanken mit dem Hauptgedanken, welchen er in neue Beziehungen stellend, immer wieder neu erscheinen läßt. Dadurch finden wir, wie Rochlitz sagt, in seinen Werken Alles nothwendig, als könne es nicht anders gemacht werden ohne Nachtheil des Ganzen, und doch zugleich Alles frei, jeder Theil als nur durch sich selbst bedingt. Dies gibt Zeugniß von innerer Harmonie des Künstlers. Auf dem Puncte des Extrems steht Beethoven, den die begeisterten Verehrer im Einzelnen nicht vor dem Tadel eines Mangels an Einheit der Darstellung schützen können. Nicht immer will es glücken in allen Theilen eines Ganzen die eine durch Melodie, Rhythmus und Harmonie festgehaltene Idee zu erfassen, nicht immer erscheint das Einzelne fest und innig verbunden. Diesen Mangel verdecken dann nicht gehäufte Tonmassen, rechtfertigt nicht immer humoristische Färbung. Unter kraftlosen Händen und ohne geniale Belebung wird ein solches Verfahren bei Nachahmern bizarr und unerträglich. Beispiele fehlen nicht. Händel hat sogar da, wo der Dichter ihm nicht in einheitsvoller Darstellung vorausging, den Mangel durch seine Composition zu ersetzen gewußt. Ein scharfsinniger Kunstkenner hat dies (Berl. mus. Zeitung 5. S. 95) am Alexanderfest nachgewiesen, in welchem Mancher Nichts mehr als eine Reihe von schönen in sich bestehenden Tongemälden finden mochte, obschon nur eine Idee, die versöhnende Macht und Verklärung der Tonkunst, durch alles Besondere hindurchdringt und die verschiedenartigen Situationen verbindet. Er fügt über die Auffassung der Idee hinzu: „darin aber liegt der wahrhafte Genuß und die wahrhafte Erkenntniß eines Kunstwerks, nicht aber, wie man jetzt gewohnt ist zu thun, darin, daß man das Einzelne für sich und neben einander, statt in seinem Verhältniß zum Ganzen und in einander betrachtet."

§. 22.

Klarheit.

Wie die Klarheit der Anordnung zu einem besonderen Gesetz in der Kunst wird und sich von der der Erfindung zufallenden Deutlichkeit unterscheidet, erkennt man am leichtesten bei Anschauung und Beurtheilung der Werke der Malerei, und schon Horaz ging auf Vergleichung mit dieser Kunst bei Feststellung der Regeln der Dichtung ein. Es kann der Grundgedanke außer der sinnvollsten Wahrheit auch vollkommen objective Deutlichkeit enthalten und in dem Gemälde zur möglichen Auffassung gebracht seyn, dennoch kann dasjenige fehlen, wodurch jeder besondere Theil sowohl in seinem Motiv, als auch in seinem Beitrage zum Ganzen leicht und bestimmt erfaßt werde. Die Anbetung des neugeborenen Christus eignet sich, wie viele Bilder erweisen, in ihrer objectiven Deutlichkeit wohl für eine malerische Darstellung. Das Hauptmotiv kann nun auch richtig erfaßt, in der Gruppirung eine lebendige Mannichfaltigkeit gewonnen seyn, ja es kann dem Gesetz der Einheit hinreichendes Genüge geschehen seyn, dennoch wird das Werk nicht der Gesetzlichkeit vollkommen entsprechen, wenn in der Anordnung der einzelnen Theile nicht jene Klarheit herrscht, durch welche wir jedes Besondere auf seiner Stelle gültig, in seiner Beziehung offenbar und und den Ausdruck wahr und naturgemäß, und daher erkennbar finden. Hierbei kommen vorzüglich der der Figur oder dem Gegenstande angewiesene Platz, die Motivirung der Handlung und die Vertheilung von Licht und Schatten in Rücksicht. Gemälde aus der Zeit nach Guido Reni und Dominichino lassen nicht selten diese Klarheit vermissen, indem ihre Urheber nicht vermochten Absichtlichkeit auszuschließen und die Neigung zu effectuiren bekämpften, sondern durch Fülle und Anhäufung erreichen wollten, was nur mit sorgsam vertheilender Sparsamkeit zu erstreben war. Was aber hat die Werke des Alterthums, die Tragödien des Sophokles, die

Gruppe der Niobe zu classischen Werken aller Zeit gemacht, wenn nicht die durchschauliche Klarheit der Darstellung? Der Namen der Popularität wird von Künstlern wie von Philosophen als ein gemeiner verachtet, und doch liegt darin die Probe der Meisterhand.

So spricht auch zu dem musikalischen Künstler eine Hauptforderung in dem Gesetz der Klarheit, und zwar um so mehr, als bei dem schnellen Vorüberschweben der Töne der feste Anhalt mangelt und die Beziehungen nicht so leicht herausgefunden werden. Dem freien Fluge der Phantasie soll damit keine Hemmung entgegengestellt werden; allein wo deren Gebilde nicht in reinen Umrissen ausgeprägt und durch richtige Anordnung der Theile wirkt, spricht es auch nicht zum Gemüth, wenigstens nicht mit dem Gewinn eines vollen und kräftigen Genusses. Hier bewährt sich das besonnene Bewußtseyn des Künstlers, welcher dessen, was er in sich trägt und was er will, gewiß seyn muß.

§. 23.

Eingeräumt muß werden, die Klarheit in aller Darstellung und so auch in den Werken der schönen Künste habe immer nur eine relative Beschaffenheit, sowohl in objectiver Beziehung auf den verarbeiteten Gegenstand, als auch nach subjectiver Bedingniß für das auffassende Vermögen des Beschauers. Nimmer aber kann dies die Wahrheit aufheben oder auch nur entkräften, daß in der Kunst das Lichtvolle und Klare unläugbar das Erfreuliche ausmacht, das Dunkle und Verworrene den Geist niederdrückt und ängstigt. Die Musik läuft vor allen Künsten am meisten Gefahr dunkel zu werden, da sie weder bestehende Formen von der Außenwelt entnimt, noch mit der Bestimmtheit der Begriffe Geistiges bezeichnet, und nur in der vorüberschwebenden Zeit ihre Gebilde aufbaut. Da mag nun auf der einen Seite die Anforderung, es müsse der Hörer einen höheren Grad der Ausbildung mit sich bringen, um die einzelnen Be-

ziehungen aufzufassen und Herr der Massen zu werden, nicht unstatthaft seyn, und auf der anderen Seite selbst ein Interesse für den Geist erwachsen, wenn ihm Schwierigkeiten zu überwinden geboten werden und er dem künstlich Verwobenen nachzugehen oder in Irrgängen einen Ausweg zu erspähen hat, wozu ja stets Selbstthätigkeit und erhöhte Kraft erfordert wird. Was das Genie schafft, erfaßt der gemeine Sinn nicht, und dem schwachen Geiste bleibt Vieles ewig dunkel. Dies Alles aber geht die Deutlichkeit der Erfindung an, von welcher wir vorher sprachen, und dabei zugestanden, daß bei der Musik die Tiefe des Gemüths ein Geheimniß bleibt und Vieles nur von der Ahndung erreicht wird. Was dagegen die Anordnung anlangt, kann das Gesetz nicht nachgeben und kein berühmter Namen des Meisters es anfheben. Selbst Beethoven's gefeierter Ruhm darf keine falsche Ueberzeugung uns aufdrängen. Seine letzten Werke, wie das Quartett Op. 129, werden die früher begründete Verehrung nicht mindern; man bewundert in ihnen den Tiefsinn und die Kraft, lobt den Reichthum der Modulation, die Fülle der Harmonieen, sucht die gehäuften Schwierigkeiten dadurch zu beseitigen, daß man Spieler und Hörer zu einem anhaltenden Fleiß und ausdauernder Geduld aufruft. Dennoch scheue sich kein Vorurtheilsfreier die Behauptung auszusprechen, es mangele dem Werke Klarheit der Anordnung. Man mag über das Finale der neunten Symphonie als ein Product des höchsten Kraftaufgebots und ein Abbild des reichsten Seelenlebens, in welchem ein durch die Stürme des Schicksals abgemühtes und endlich in Wehmuth versunkenes Gemüth zurückkehrt zu der Freude unter Menschen und zu erlabender Beseligung, noch so geistreich urtheilen, oder auch wol der Phantasie eine Stimme der Ueberredung zugestehen, kein Vertheidiger wird den parteilosen Tadel unklarer Disposition und einer unfaßbaren Ueberschwenglichkeit abwenden. Die Zeit wird auch hier den Probirstein darbieten und berichten, ob

solche Werke einen dauernden und allgemeinen Beifall gewannen. Der Mangel an Klarheit enthält nur zu oft den Grund des Zwiespalts zwischen Künstler und Publicum. Der Künstler ist nicht mit der Art der Anerkennung zufrieden, und meint nur einseitig vom Verstand beurtheilt zu werden, trägt aber die Schuld, dem Gemüth unmöglich gemacht zu haben, aus trüben und verworrenen Bildern eine tiefere und reine Regung zu entnehmen.

§. 24.

Fragen wir nach dem, was einer lichtvollen Anordnung schadet, so zeigt sich dies in der unbestimmten Bezeichnung und falschen Stellung der Theile, in dem Mangel der Beziehung und in der Ueberfüllung.

Was die Stellung der Theile anlangt, hat der ausarbeitende Künstler auch hier denselben Gesetzen, die dem Maler geschrieben sind, nach den Veränderungen, welche die Verschiedenheit des Raums und der Zeit herbeiführen, Folge zu leisten. Auch dem Musiker ist für Anordnung der Tonfiguren und Tonverbindungen ein Vorgrund und Hintergrund gegeben, er hat Gruppen zu gestalten und Licht und Schatten zu vertheilen. Lichtpuncte fallen auf den Anfang und auf den Schluß (was aber nur von der genauen bestimmten Bezeichnung verstanden werden muß), ohne daß jene Stellen immer die vollste Kraft und reichste Fülle in sich zu tragen haben. Von dem Anfang verlangen wir entschiedene Bestimmtheit oder wenigstens die sichere Hinleitung auf den Grundgedanken. Von ihm und seiner Mehrdeutigkeit muß die Entwickelung beginnen. Klar muß hier das Thema und die Haupttonart hervortreten, und wie die Bedingung einer Darstellung in der Zeit dies verlangt, so viel Umfang der Ausbreitung gegönnt werden, daß dem Hörer die ganze Form aufzufassen möglich wird. In alter Zeit schrieb man vor, das Musikstück müsse mit dem Dreiklang der gewählten Tonart beginnen; sind wir auch

dieser beengenden Fessel nun entnommen, und ist dieser Accord längst schon in seinen Umgestaltungen angewendet worden, so erkennen wir doch darin das Bestreben für genaue Bezeichnung, was freilich in unseren Tagen nur für eine unnöthige Tugend gilt. Haydn begann mit verwandten Harmonieen, wie mit dem Septimenaccord, wodurch er eine nach Erfüllung strebende Erwartung ausdrückte; Beethoven stellte in der Sonate aus Es den weichen Septimenaccord an die Spitze; dies Alles mit der Voraussetzung, daß dennoch die Haupttonart klar hervortrete. Die in der Mitte aufzustellenden Partieen dürfen um so weniger der Klarheit ermangeln, als sich hier die Mannichfaltigkeit erhöht und die Phantasie freieren Flug gewinnt. Dies vernachlässigen Viele und nennen es genial. Ein sogenanntes Sichgehenlassen aber kann dem Künstler nur als tadelnswerth angerechnet werden. Nicht zu besorgen steht, es spreche das Gesetz eine Regelmäßigkeit aus, welche dem Hörer zur Pein werde, da ja in der Aufgabe, Alles solle seinen eigenen und schicklichen Platz finden, eine Sicherung vor nichtiger und durch Gedehntheit quälender Leere liegt. Mit seiner Stelle gewinnt auch alles Besondere seine genauere Bezeichnung, daher das, was der charakteristischen Zeichnung anheimfällt, wie die Zeichnung des Affects, durch die Anordnung an innerer Wahrheit gewinnt. Schon im Allgemeinen gilt für die Führung mehrerer Stimmen, daß zu nahe liegende sich das Licht rauben, zu weit entfernte die Beziehung erschweren.

§. 25.

Klarheit aber vermissen wir auch da, wo die Beziehung der besonderen Theile auf einander fehlt. Wo nur Zufälligkeit herrscht und Einfälle an einander gereiht erscheinen, da wird dem Hörer unmöglich zu folgen; an der bündigen Entwickelung erkennen wir die Meisterhand, die richtig motivirt und ein erwähltes Motiv in der Entwickelung zureichend benutzt. So wirkt

Einheit mit der Klarheit vereint; daher auch erstere oft mit letzterer verwechselt wird. Fühlen wir uns im Fortgang einer Composition plötzlich wie in eine andere Welt versetzt, so wird uns unheimlich zu Muthe und wir verlangen, in eine trübe Region versetzt, nach einem festen Standpuncte. So erwächst dem Künstler eine Schwierigkeit bei Aufnahme von Episoden, indem er wohl zu beachten hat, wo sie eingeführt werden können, ohne mit Gewalt herangezogen oder beziehungslos zu scheinen. Daher wird überhaupt eine hinreichende Ueberleitung verlangt und der Inhalt selbst darf in keinen Widerspruch gerathen, kein Theil den andern verdüstern. Welche Tugend ist in der Anlage wie in Durchführung der Fuge höher anzuschlagen als die Klarheit? Damit wird nicht gefordert, die Fuge müsse von Jeglichem, auch dem Ungebildeten, leicht erfaßt werden, und sonach, wie die älteren Lehrer sagten, populär seyn; vielmehr sollen eben durch die Klarheit die im Wesen dieser Kunstform begründeten Schwierigkeiten augenfällig hervortreten und den Hörer anhaltend, aber mit erhöhtem Interesse beschäftigen. Wenn einem Tonwerk, welches aus Gruppirung von Bild und Gegenbild besteht, den einen Gedanken bald gedrängt, bald in Zergliederung und Erweiterung aufstellt, den höchsten Reichthum der Zeichnung darlegt, als Doppelfuge die Entwickelung zweier Themata in dem mannichfachsten Gewebe verfolgt, hierbei die klare Anordnung und die damit verbundene richtige Vertheilung des Lichts mangelt, wenn die vereinten Stimmen nicht so gestellt und ausgebildet sind, daß jede einzelne vernommen und in ihrer Selbständigkeit, wie in ihrer Beziehung ganz erfaßt werden kann, so wird ihm bei allem seinem Werthe die Wirksamkeit versagt seyn und ein ästhetischer Werth kaum in Anschlag kommen, wie denn wirklich bei Fertigung der Fugen oft nur der berechnende Verstand bethätigt wurde und diese großartige und tief in das Gemüth dringende Kunstform zu dem unwürdigen Namen von Rechnenexempel herabsank.

§. 26.

So lange die Composition in der Ausbildung einer einfachen Melodie verweilt, wo die Begleitung nur eine mehr oder weniger dienende Function erfüllt, kann der Anforderung an Klarheit leicht Genüge geschehen; wo aber mehrere ebenbürtige Stimmen sich vereinigen und jede ihren eigenen Weg gehend, doch wechselseitig unterstützend eingreift, jede ihre Selbständigkeit behauptet und doch als ein Wesentliches in dem Ganzen wirkt, da wächst auch die Schwierigkeit. Alle harmonisch entwickelte und figurirte Musik bringt diese mit sich. In derselben bleibt die Hauptmelodie immer Grundlage, doch führt die Combination der übrigen Stimmen alsbald zu einer Verwebung und einem Ineinandergreifen, welches nur zu schnell die angelegte Zeichnung verdeckt und nothwendig auf Unklarheit hinleitet, wenn nicht jeder Schritt nach vorwärts und rückwärts gesichert ist. Hier wird das Verfahren durch den erwählten Raumumfang und die Summe der verbundenen Töne bedingt, weil ein größeres Gebiet und eine vollere Tonmasse auch eine geschicktere Hand erfordert. Die Schönheit athmet nur in der Sphäre der Freiheit; daher denn auch hier das gute Recht ihr verbleibt nicht an Vorschrift und Modell gebunden zu seyn, sondern frei zu walten und das geistige Leben frisch und neu zur Erscheinung zu bringen. Dabei wird aber das Maas stets bewahrt werden müssen. Der Künstler hat die reiche Summe dargebotener Mittel weise zu benutzen; jede Verschwendung führt ihn zur Unklarheit. Bei Aufstellung einer vielstimmigen Musik liegen vielfache Mittel zu einer von außen nicht zu beschränkenden Anwendung vor, der Künstler aber soll nach Maasgabe seines darzustellenden Gemüthszustandes nur so viele in Thätigkeit setzen, als die Anschaulichkeit in der Zeichnung ohne Beeinträchtigung zuläßt. So gebietet eine innere Nothwendigkeit. Alles Ueberflüssige, Zufällige, gewaltsam Herangezogene trübt die erforderliche Reinheit und verfehlt die Wirkung. Das Einfache

und Gemäßigte, wie die alten Griechen es in ihrem Kunstglauben nährten, darf nur nicht mit dem Leeren und Matten verwechselt werden, und besteht auch in der Darstellung des Feierlichen und Großen; es findet seine Anwendung auch in der Vielstimmigkeit unserer neueren Musik. Wir sollten füglich auf dem Wege, welchen Bach und Händel, Gluck und Mozart gebahnt haben, schon in die Epoche einer allgemein begründeten Meisterschaft gelangt seyn; dem aber ist nicht also. Nachdem die Musik in ihrer Ausbildung bis zu einem unerschöpflichen Reichthum vorgeschritten und an die Stelle melodischer Einfachheit die Fülle der Harmonie getreten ist, trennen sich die Künstler nach Maasgabe ihrer Kräfte. Die Einen schöpfen aus tieferem Quell und bewältigen den Strom durch klare Anordnung und durchschauliche Zeichnung; ihr unerreichtes Muster ist in Beethoven gegeben. Andere aber, freilich die Mehrzahl, suchen ihre höchste Aufgabe in Bewältigung von aufgethürmten Tonmassen und jagen einem von außenher zu sammelnden Reichthum zum Zweck der Verschwendung nach. So erhalten wir Werke großer Art, die in ihrer Wirksamkeit nur als sehr kleine erscheinen, und neben den colossalen Domen, die Bach und Händel ohne gewaltsames Aufgebot in schönen und klaren Formen für eine unzerstörbare Dauer aufrichteten, als verworrene Conglomerate alsbald verwittern und im Sonnenstrahl der ewigen Wahrheit zerfallen. Eine Tonmasse aufbieten, die man nicht ordnen kann, oder welcher Durchschaulichkeit zu verleihen geradehin unmöglich ist, mag die Menge in ein Staunen über die daran gesetzte Kraft versetzen, allein Kunstwerke werden dadurch nicht geschaffen, und der Erfolg ist nur in erschütternden Nerven, nicht in Befriedigung des Geistes nachzuweisen. Das, was da durch die Reizung des Sinns wirken soll, wird zum Sinnlosen. Gluck schrieb in der Vorrede zur Alceste: „ich glaubte, mein größtes Bestreben müßte darauf gerichtet seyn mich einer schönen Einfachheit zu

befleißigen; ich wollte vermeiden mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann Etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdruck ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wol eine Regel aufzuopfern. Dies sind meine Grundsätze." Von diesen Grundsätzen der künstlerischen Weisheit will unsere Zeit nicht wissen; darum aber wirkt die Musik auch so wenig im Leben und für Seelenbeglückung, für welche das Schöne von Gott geschaffen ward. Beispiele zur Bestätigung oder Erläuterung beizufügen scheint unnöthig, da wir denselben fast überall begegnen und auf dem Culminationspunct stehen, wo ein Rückweg zum Vernunftgemäßen das Verlangen ächter Kunstliebe zuversichtlich stillen wird.

§. 27.

Das rhythmische Element wirkt wesentlich für die künstlerische Tugend der Klarheit. Dies ergibt sich am deutlichsten beim Vortrag, welcher nur zu häufig wohl gearbeitete Werke entstellt und das Schöne einer, man darf sagen, frevelhaften Willkühr preisgibt. Der Componist aber kann in der Gestaltung des Rhythmus durch den Tact, in der Accentuirung und in der richtigen Wahl des Tempo seine Befähigung zur Kunst hinreichend bewähren und muß darauf achten, daß nicht durch verdüsterte oder widersprechende Züge der Charakter der Zeichnung entstellt, durch ein Uebermaaß der Schnelligkeit und der Langsamkeit der Ausdruck vermindert oder zerstört werde. Die Wahrheit aber ist's, welche hierbei durch Beeinträchtigung einer klaren Anordnung leidet. Manches gut erfundene Lied entbehrt durch falsche Accente der Anschaulichkeit, und verfehlt dann seine Wirkung; was die Stelle des guten Tacttheils einnehmen sollte, ist zum schlechten geworden, was um der übrigen Theile willen Kürze und Rundung verlangt, dehnt sich

schleppend aus, wodurch der Hörer leicht in Verwirrung gebracht wird. Dem Tonkünstler liegt dagegen im Accent das wirksamste Mittel für charakteristischen Ausdruck; die Ertheilung von Licht und Schatten wird dadurch nur möglich, so daß bei Vernachlässigung oder Mißbrauch desselben das Werk seine Bedeutung verlieren kann. Erstreckt sich der Accent auf ganze Tongruppen von mehreren Tacten, so tritt der Unterschied, welcher leichter durchschauliche von unbestimmteren, nemlich die Gruppen aus zwei, vier, acht Tacten von denen aus drei, sechs Tacten trennt, ein. Im humoristischen Stil konnte Beethoven im Scherzo der neunten Symphonie den Rhythmus a tre und a quattro battute neckend verrücken; wer dies in ernste oder herzliche Darstellung übertrüge, würde unklar werden und das Gefühl verletzen. Schon kann dadurch die Zeichnung verwischt und verdüstert werden, wenn der $\frac{2}{4}$ Tact mit $\frac{4}{4}$ Tact, der $\frac{3}{4}$ Tact mit $\frac{6}{8}$ Tact verwechselt wird. Ein unrichtig gewähltes Tempo hebt nicht selten den Charakter des ganzen Stücks auf. Das zu schnelle macht die Tonzeichnung unfaßlich und hüllt sie in gestaltlosen Nebel, das zu langsame, wobei man glauben sollte, die gegönnte längere Zeit begünstige die bestimmte Auffassung, erschwert die Beziehung der nah verbundenen Theile, wie ein zu langsam sprechender Redner seinen Zuhörern das Verständniß mehr erschwert als erleichtert. Das Schleppende, Gedehnte läuft immer Gefahr in Dunkelheit zu gerathen.

§. 23.

Ebenmaaß.

Beruht die Einheit darin, daß dem Werke ein Bestimmtes, welches wir Gedanke oder Idee zu nennen pflegen, zum Grunde liege und alles Besondere der in sich mannichfaltigen Darstellung zu diesem Einen stimme oder aus ihm hervorgehe, so reicht dies für ein vollkommen schönes Werk noch nicht aus, wenn es auch in

dieser Leistung schon die Anlage zu einem organischen Ganzen in sich trägt. Alles Schöne besteht nur durch Maaß, und dieses muß zum Ebenmaaß und zur Harmonie werden, wie das, was nicht in einer ausgewirkten Form erscheint, keine Stelle auf dem Gebiete der Kunst gewinnt. Ein Kunstwerk als Ganzes formen zusammentretende Theile, welche alle auf ein Ziel gerichtet, darum auch sich zu einander neigen und ohne ursprünglich selbst das Eine zu seyn, Eins zu werden streben müssen. So entsteht ein Verhältniß im Mannichfaltigen, welches nur als ein harmonisches in der Kunst gültig wird. Weit entfernt ihre eigenthümliche Natur aufzugeben, ordnen sich verschiedene Elemente einem und demselben Princip unter und werden so der Ausdruck geistiger Schönheit. Aesthetische Befriedigung, mithin ein reines Wohlgefallen, erweckt das Harmonische; denn das Reich der Schönheit ist das Reich des Friedens, in welchem alle Dissonanzen zur Auflösung streben. Alles lebt da nur, selbst durch Kampf hindurchgehend, für einander. Solcher Einklang aber wird nur durch das Ebenmaaß möglich, weil wir da, wo ein das Verhältniß Ueberschreitendes sich nicht einstimmend fügt und eine isolirende Ungleichheit vorherrscht, jede innigere Vereinigung vergeblich versuchen. Vorausgesetzt wird, wie überall, daß die Theile an sich ästhetisch gültig sind, mithin sowohl schöne Form und Anschaulichkeit besitzen, als auch der Bedeutsamkeit nicht ermangeln, und so ein geistiges Leben sich in freier Gestaltung bewegt.

§. 29.

Was so jeglicher Kunst zur Norm dient, findet auch in der Musik seine volle Gültigkeit, doch wird hier die Auffassung des Geleisteten darum schon schwieriger, weil die Töne in der Zeit hinschwebend nicht consistente Festigkeit besitzen und das Verhältniß eines Gegebenen an das eines schon Vorübergegangenen reicht. Man hat mithin eine Uebersicht des Ganzen durch die Lebendig-

keit der Einbildungskraft und Erinnerung zu vermitteln. Dagegen gewährt auch das hier vor Allem entscheidende Gefühl um so größere Sicherheit, als es seinen Maaßstab in sich selbst trägt, während bei den Werken der Malerei und Dichtkunst der Verstand nur zu leicht fremdartige Beziehungen einmischt. Wie nun die Musik überall auf Consonanz hinstrebt, und das, was durch kein Maaß erreicht wird, auf die Grundlage eines Meßbaren baut, wie solches in der Tonhöhe und im Rhythmus gegeben ist, so gewinnt die Schönheit auch bei der Aufstellung eines ganzen Werks nur unter der Bedingung des Ebenmaaßes und der Harmonie ihre Existenz und Wirksamkeit. Was auch ist es Anderes, was bei so vielen Compositionen, die doch in jeder anderen Hinsicht das Lob der Billigung verdienen, uns nicht befriedigt und sogar verletzt, als die Vernachlässigung des Gleichgewichts und die minder sorgsame Ausgleichung der entgegenstehenden Elemente für vollendeten Einklang? Im Einfachen steht auch hier die Forderung leicht zu erfüllen; nachdem wir aber eine Musik besitzen, in welcher die Kraft der Harmonie durch die größere Summe des Vereinbarten erhöht erscheint, haben wir die Wirkung solcher Kraft auf Seele und Gemüth durch besonnene und mühsame Ordnung zu vermitteln, und jene Grundsätze der allgemeinen Aesthetik zu beachten, welche das Verhältniß des Symmetrischen zur Schönheit in sich schließen.

§. 30.

Forschen wir nach dem, worin das Ebenmaaß in einem musikalischen Werke wirksam, und sonach erkennbar werde, so finden wir es theils in der Gestaltung, theils in der aufgewendeten Kraft, oder mit anderen Worten, die Anordnung in der Darstellung des Gemüthslebens muß dieses in harmonirenden Formen und als Aeußerung der für harmonische Thätigkeit wirksamen Kräfte aussprechen. Dort kommt die Modulation, der

Rhythmus, die Folge der einzelnen Theile des Werks in Rücksicht, hier gilt es der vereinten Summe von Tönen in musikalischen Harmonieen und in der Vielstimmigkeit, welche dem kraftvollen Ausdrucke dient. Wir werden verletzt, wenn der Componist in der Modulation zu widersprechenden und fern liegenden Motiven abschweift oder zufälligen Imaginationen sich hingebend nicht beachtet, wie doch Alles aus einem Vorhergegangenen sich entwickeln und Eins nur um des Anderen willen vorhanden, zu einem Mittelpuncte harmonisch hinstreben soll; wir müssen als gesetzwidrig tadeln, wenn sich der Rhythmus entweder nicht vereinbaren läßt mit dem Charakter der in ihm aufgenommenen Töne, oder er in sich selbst nicht symmetrisch geformt erscheint; unbefriedigt läßt das Werk, dessen Perioden, Sätze, Abtheilungen in einem gegenseitigen Mißverhältniß stehen und sich nicht durch Umfang und Belebung entsprechen. Auf einer anderen Seite verlangt unsere harmonische Musik, um als schön zu gefallen, eine proportionirte und zweckmäßige Verwendung der Kräfte, welche in Mitwirkung treten sollen für einen gemeinsamen Zweck. Nur eine wohl vertheilte Kraft kann wirken; nur in ebenmäßigem Gleichgewicht erstrebt eine Vielzahl mit Glück das vorgesteckte Ziel.

§. 31.

Dem Künstler ist diese Aufgabe sowohl für den Aufbau als auch für den Ausbau seines Werks gegeben, damit die innere Construction eine Einstimmung aller Theile und die nöthige Unterordnung vermittle, und dasjenige, was als Ausschmückung hinzukommt, seine schickliche Stelle finde.

Es besteht das Tonwerk aus der Verbindung einzelner Sätze, welche Perioden heißen, und diese enthalten Bilder und Gegenbilder, die einander entsprechen sollen. Da erkennen wir alsbald ein Verhältniß der Vorder- und Nachsätze, finden diese durch Anhänge

erweitert und vermittelst gewisser Verbindungen zu einem Ganzen vereint, und einem rhythmischen Gesetz untergeordnet. Das durchaus Gleichmäßige, so daß z. B. die Tacte sich der Zahl nach vollkommen entsprächen, würde hierbei nimmer zur Darstellung der Schönheit führen, wohl aber kann diese nicht ohne Ebenmaaß erreicht werden, bei welchem es nicht sowohl auf die Zahl, sondern vielmehr auf den Inhalt ankommt, welcher auch eine ungleiche Zahl in Verhältniß stellt. Ob eine größere oder geringere Mannichfaltigkeit vorliege, verändert die Anforderung nicht, alles Besondere gegen einander auszugleichen; doch wächst die Schwierigkeit, insofern bei Bezwingung einer größeren Mannichfaltigkeit der ordnende und berechnende Verstand nicht durchblicken und so der Begriff vorwalten darf. Ein rhythmisches Gesetz, wissen wir, gestaltet die Periode. Dies ist zu bezeichnen, und wie vielzählig auch die Summe der Formen für die charakteristische Darstellung der Gemüthszustände ist, wie erhöht der Grad der Bewegung in der heftigeren Erregung seyn mag, und wie da naturgemäß kürzere mit längeren Phrasen, abgebrochene oder zuckende Rhythmen mit gleichmäßig gehaltenen wechseln, immer und überall muß das Princip des Ebenmaaßes erkennbar bleiben, und, wenn es auch scheinbar zurücktritt, innerlich walten. Dies scheint freilich unseren jüngeren Musikern wenig Interesse zu gewähren; sie gehen daher auf Frappantes aus und suchen mühsam auf, was die Seele des Hörers aus dem Gleichgewicht bringe, ja sie halten es wol für einen Triumph der Kunst, wenn der an Harmonie Gewöhnte bei schmerzlicher Verletzung aufschreit. Zwischen pathetischen Gang mischt sich rhythmischer Wechsel oder Stockung und zerreißt so den Aufbau; je eckiger und ungeformter der Vorschritt gefunden werden kann, desto willkommener ist er dem Zeitgeschmack. Beispiele gibt die sogenannte romantische Schule (Chopin, Herz, Berlioz) in Menge.

In der richtigen Bei- und Unterordnung der Re-

bensätze erweist sich die fertige Hand des Künstlers, wie in der Malerei das Verhältniß, in welchem die Nebenpersonen zur Hauptperson gehalten wurden, nicht selten den Werth des ganzen Gemäldes entscheidet. Ist der Hauptsatz bedeutungsvoll an sich, so wird möglich durch Versetzung und Zergliederung eine Summe von Theilen zu gewinnen, welche sich entsprechend gegenseitig stützen; geht demselben die kräftigere Bedeutung ab, so müssen sich Nebengedanken anreihen, die ihn verstärken, ohne ganz in den Hintergrund zu drängen. In einem organischen Ganzen gleicht sich Schwäche und Stärke vollkommen aus.

Hat die Modulation einer Periode oder eines Satzes gegen das Folgende einen zu geringen Umfang, so muß das mißfällige Verhältniß ausgetilgt werden, was außer anderen Hülfen dadurch bewirkt wird, daß eine Einleitung auf den zweiten folgenden Satz hinführt und so ein Gleichgewicht durch Bindung vermittelt.

In der Nachahmung entsteht ein Mißverhältniß, wenn der nachahmende Theil, der natürlich weiter hinausreicht, als die Stimme, welche nachgeahmt wird, kahl und entblößt allein steht, und keine synthetische Ausgleichung hinzukommt. Dann wird eine proportionirende Abrundung nothwendig.

Von dem Umfang der Perioden hängt zugleich der Umfang des ganzen Tonwerks ab. In diesem finde jede Hauptperiode ihren bestimmten Platz, nach welchem dann die Nebenperioden ihre Stelle finden. So will es das Gesetz organischer Bildung.

§. 32.

Zerfällt eine Composition, z. B. ein Allegro der Symphonie, in mehrere Theile, so beruht deren Ausbildung auf dem Gesetz der Proportion, und es darf der erste Theil nicht der Ausführung ermangeln, welche etwa dem Motiv des zweiten zu Theil geworden ist. Hierbei greift die Idee der Einheit wirksam ein, so daß

die Theile nicht als verschiedenartige an einander gereiht, sondern in sich verwandt erscheinen müssen, ohne der Mannichfaltigkeit Eintrag zu thun. Auch die Zahl der zu verbindenden Theile kommt in Rücksicht. Da beschränkt sich das Ebenmaaß auf die Zahlen Zwei und Drei, welche als Verdoppelung in Vier und Sechs umgestaltet werden, und so die einfachen Verhältnisse voraussetzen, in welchen die Natur ihre Bildungen vollbringt. Die dreitheiligen Formen gewinnen Einheit und Abrundung, wenn der dritte Theil auf den ersten zurückkehrt, und wich der zweite Theil durch eine andere mehr oder weniger verwandte Tonart ab, so wird die Einkehr in den Hauptton für den dritten nöthig, was bekanntlich durch Wiederholung des ersten Theils zu geschehen pflegt, sey es ohne alle Veränderung oder mit solcher. Unsere jüngeren Componisten verachten diese Gesetzlichkeit, und glauben, es reiche hin, wenn sie ihren vermeinten Reichthum ordnungslos ausschütten und die Regel der Sparsamkeit und des Maaßes verachten. Nimmer aber können ihre Producte ausgearbeitete Kunstwerke genannt werden. Weil Mozart in dem Quintett aus A der Menuett zwei Trio beigegeben hat, so daß die Menuett selbst dreimal vernommen wird, so glaubten Andere dies Verfahren werde ihre Ideenfülle bezeichnen, ohne zu bedenken, wie Mozart für eine solche Erweiterung den Grund in dem zu erschöpfenden Inhalt der Grundlage vorfand, dieser aber nicht überall obwaltet. Leicht entsteht durch solche Anreihung von Theilen, die wieder eines Gegenbildes bedürfen, ein Uebermaaß. Keiner der lobwürdigen Meister mag sich in der Tiefe des Gefühls und in dem Reichthum der Erfindung mit Beethoven messen, und nun sehe man zu, wie er den Riesenstrom seiner Phantasie dennoch in den Schranken einer geregelten Form hält und gegen sich selbst kämpft, damit ihn nicht der Andrang innerer Regungen übermanne. Der Jünger lerne von ihm auch die oft schwere

Kunst des Ebenmaaßes in der Verwendung mächtiger und vielzähliger Kräfte.

§. 33.

Das Ebenmaaß thut sich ferner in der Verbindung einzelner Figuren und Accorde kund. Hier hat man früher als Regulativ immer nur das Wohlgefällige oder die zu meidende Härte genannt und darauf hin Regeln festgestellt, welche für zu eng und lähmend erachtet und daher auch vernachlässigt wurden, weil man nicht auf dasjenige, was als Princip dieser Regeln entfernt von aller Einseitigkeit eine unläugbare Gültigkeit behauptet, näher einging. So sprach man als Gesetz aus, daß Septimenaccorde und Nonenaccorde stets eine Vorbereitung voraussetzten, und sie dadurch gewönnen, daß der dissonirende Ton schon in einem vorausgehenden als consonirender erschienen sey. In neuerer Zeit lachte man dieser wohl begründeten Regel und verband unmittelbar die verschiedensten Dissonanzen ohne alle Vorbereitung; die Theorie gab nach, weil man ja auch das Herbe und den Contrast in der Musik zur Darstellung bringen kann und soll. Man stellte dem Gesetz eine Menge von statthaften Licenzen unter und unterschied die Accorde, für welche eine Vorbereitung erfordert werde, von anderen, welche derselben entbehren können; und dennoch reichte auch dies nicht für die Anwendung zu. Wenn nun feststeht, daß das an sich Feindliche und Disparate oder das Dissonirende ohne Auflösung zum Einklang mißfällt, wenn der Uebergang in den Einklang oder die Consonanz, betreffe er nur einen einzigen Ton oder mehrere streitende Elemente, und werde in ihm ein schon vorhergegangener Ton des Einklangs zugleich hinüber geleitet, immer ein wahrer Uebergang, nicht ein jäher, gleichsam zerreißender Sprung seyn darf, so entsteht bei einem unvorbereiteten Uebergang in die Dissonanz ein Mißverhältniß und ein Mangel des Ebenmaaßes, welches den in allem diesen herrschenden Antrieb zum Fortschritt und

das rege Leben mindert oder aufhebt, und sonach das Gefallen in Mißfallen verwandelt. Daher führt alle Dissonanz ein doppeltes Verhältniß mit sich, daß sie vorbereitet und aufgelöst werde, und so erst eine Einheit bilde. Das Naturgesetz des Ebenmaaßes begründet die aufgestellte Regel und der Künstler muß sie als geltend anerkennen, so lange er in der Darstellung der naturgemäßen Entwickelung des Gemüthszustandes folgt; er wird sie aufgeben oder minder beachten dürfen, insofern überhaupt in der Darstellung des Schönen Freiheit waltet und der Phantasie überlassen werden kann einzelne Theile zu ergänzen.

§. 34.

Verletzt wird das Gesetz des Ebenmaaßes, wenn nach der Anlage ein mehrstimmiger Satz nicht gleichartig durchgeführt wird, und ein vierstimmiger Satz auf einzelnen Stellen zu einem dreistimmigen wird. Treten nemlich vier Stimmen in drei, drei Stimmen in zwei zusammen, so entsteht, falls nicht ein charakteristischer Grund obwaltet, ein unbehagliches Mißverhältniß; denn der Ton, in welchem sich zwei Stimmen vereinigen und so statt eines vierstimmigen Satzes ein dreistimmiger entsteht, wird außer Verhältniß verstärkt, und was noch einzeln geht, überflügelt. Gesetzlich lautet daher die Vorschrift, keine der Stimmen dürfe aufgegeben oder vernachlässigt werden; meistens aber wird der Abweg eingeschlagen, wenn Unkenntniß oder Armuth nicht zureicht in allen Stimmen die Führung fortzusetzen. Ist das umgewandelte Verhältniß ein proportionirtes, und entsteht aus einem vierstimmigen Satze ein zweistimmiger, so gleicht sich die erhöhte Kraft zweckmäßig aus; nimt ein anderer Rhythmus die umgewandelte Form auf, so stehen wir auf einem neuen, mit eigenen Formen begabten Gebiete. Fink hat in dieser Hinsicht nicht mit Unrecht die Fehler in Marschner's Vampyr, wie im ersten Chor der Jäger, gerügt. Andere Beispiele fehlen nicht.

§. 35.

Eine einfache Melodie mit einer stimmenreichen Begleitung ausstatten, kann leicht dahin führen, daß das Verhältniß zu derselben gestört wird, die begleitenden Stimmen dann ein ungefälliges Uebergewicht sich anmaßen. In der Figurirung wird eine ebenmäßige Vertheilung der die Grundmelodie entfaltenden Figuren um so mehr erfordert, als in melodischer und rhythmischer Hinsicht eine größere Freiheit obwaltet, die leicht zu ungleicher und unschicklicher Abschweifung verleitet.

Licht und Schatten verlangen proportionirte Vertheilung; sie werden durch einander gegeben. Wo ein höherer Aufschwung eintritt, muß auch an richtiger Stelle ihm Beruhigung folgen. Die Molltonart gibt durch ihre Weichheit einen Gegenhalt gegen eine lebendige Aufregung und aus der wohl geordneten Abwechselung des Ernsten und Heiteren lebt in uns die Ahndung auf, daß auch die Lust eine vollere Bedeutsamkeit in sich trage, wie Dichter des Alterthums in Musterbeispielen zeigen, wenn sie in heitere Bilder ernste Züge mischen. Wie aber verfahren hierbei Viele der Componisten? Sie mengen und werfen unter einander, was in harmonischer Anordnung ein erfreuliches Bild geben würde, so aber, abgesehen von der Unwahrheit der Darstellung, den Hörer peinigt, wenn er, unstät umhergezogen, nirgends einen festen Punct findet, und in dem Disparaten und Ordnungslosen alle sichere Zeichnung verloren, die Kraft des Ausdrucks vernichtet sieht. Schroffe Uebergänge, z. B. aus Dur in Moll, zumal wenn das Verweilen in Dur eine längere Zeit umfaßt, erschrecken das Ohr oder wecken so unbestimmte Gefühle, daß man nicht weiß, ob sie der Trauer oder der Heiterkeit zufallen.

Die Seele des Rhythmus ist das Ebenmäßige, und darf hier um so weniger mit dem Gleichmäßigen verwechselt werden, als dadurch seine Schönheit Eintrag erleidet. Der Künstler hat hierbei nur den Winken der Natur zu folgen. Nach einer lebendigen Bewegung in

Achteln oder Sechszehnteln plötzlich und unvorbereitet Viertel eintreten zu lassen, mißfällt als unnatürlich; denn eine allmäliche Rückkehr zur Ruhe wird verlangt. Nur da, wo charakteristische Zeichnung oder humoristischer Ausdruck ein anderes Motiv herbeiführt, wird jener Wechsel zulässig.

§. 36.

Das Proportionirte und Harmonische regelt endlich auch die Ausschmückung, und beseitigt, was man als fehlerhafte Ueberladung und unschöne Ueppigkeit bezeichnet. Wir fassen diesen Punct hier in Beziehung auf die Construction eines Werks auf, obgleich er mehr noch der Ausführung anheimfällt. Schmuck aber kann überhaupt nur bei dem Gegenstande Aufnahme finden, welcher seinem Wesen nach eine äußere Ausstattung und extensive Erweiterung zuläßt. Seitdem nun die Musik einen größeren Umfang gewann und Vielstimmigkeit in ihr auf stärkere Eindrücke hinarbeitete, für Glanzvolles und Pathetisches sich reiche Mittel vorfanden, ward auch die Gefahr, über die angewiesene Grenze verlockt zu werden, immer größer, und in einer Zeit der Extreme, wie in der unserigen, kann eine Verachtung der Mäßigung und die Neigung für's Luxuriose vorausgesetzt werden. Wir können hier aber den Freunden des Reichthums willig die Wahrheit einräumen, daß Alles, auch das Reichste und Glänzendste, gelten könne, fügen aber die Bedingung bei, daß es in bestimmten Verhältnissen und an seiner Stelle nur erscheinen dürfe. Am deutlichsten erprobt sich dieses in der Instrumentirung, welche nur zu oft das Ebenmaaß und das Einstimmende vermissen läßt. Nicht allein die Wahl der Instrumente, sondern auch die Art und der Grad der gestatteten Mitwirkung kommt hierbei in Frage, da auf jener Seite ein einziges über die Gebühr vorherrschendes Instrument die Wirkung eines ganzen Kunstwerks beeinträchtigen kann, auf der anderen Seite die Ueberhäufung, namentlich der

Blechinstrumente, das Proportionirte, und mit ihm, als einer Grundlage, die Schönheit der Darstellung gefährdet. Abgesehen von dem, was in einem Tonbilde der Charakter der Zeichnung erheischt, lassen sich Analogieen aus den für Maler gültigen Regeln für den Musikkünstler übertragen, da in jedem Gemälde auch die Farben durch ein harmonisches Verhältniß zu einander wirken, in der Instrumentalcomposition, mögen sich mehrere Stimmen zur Begleitung oder selbstständig zu gleichartiger Wirksamkeit verbinden, die Vertheilung der verschiedenen Tonfarben und des Lichten und Dunkeln dabei nicht minder ein Ebenmaaß und eine wechselseitige Einstimmung voraussetzt. Oft hat man das Orchester mit einem Drama verglichen, und angenommen, ein jedes Instrument oder jede Stimme spiele eine eigene Rolle ab; doch reicht diese Vergleichung nicht aus, weil in dem Verein von Instrumenten und der Verkettung oder Verschmelzung verschiedenartiger Töne immer nur die Erscheinung und Wirkung eines Gesamttons erstrebt wird und es weniger darauf ankommt, was das Instrument an sich besagt, als was es in dem Verhältniß zu den übrigen wirkt. Die wechselseitige Mitwirkung stellt die einzelnen Theile nicht allein in Verbindung, sondern sie ergänzen, erhöhen und bekräftigen einander. Durch genaue Unterordnung tritt das Hauptsächliche hervor und wird von den Mitwirkenden umgeben, in welchen Tongruppen dann, auch bei dem mannichfaltigsten Gebilde, das Gleichgewicht nicht gestört werden darf, dagegen rein proportionirte Formen zu wählen sind. Bald ordnet sich die Schaar der Blasinstrumente um das Quartett der Bogeninstrumente, bald bilden Beide zwei gegenüberstehende Chöre, die unter einander wechseln, oder verschiedene Melodieen entgegenstellen. Entsteht hierbei nur Tongeschwirr und Lärm, hat die Kunst weiter keinen Theil daran und Alles bleibt auf heftige Affection des Sinns beschränkt. Durch besondere Anhäufung einen Effect bewirken wollen, wie ihn seit Rossini die Fran-

zosen erzielen, wenn sie Trompeten, Fagotte, Piccolflöten, Trommeln und Pauken toben lassen, fällt mehr einer Armseligkeit, als einem Reichthume zu.

Auf gleiche Weise haben wir die Verbindung des Gesangs mit Instrumentalbegleitung zu beurtheilen. Was hat man mehreren an sich trefflich erfundenen und geistvollen Liedern von Schubert und von Löwe zum Tadel wenden können, wenn nicht die unberücksichtigte Anforderung an Ebenmaaß in den verwendeten Mitteln der Begleitung?

§. 37.

Für die ästhetische Beurtheilung kann nicht überflüssig seyn, nach dem bisher Gesagten die Vortheile näher noch in's Auge zu fassen, welche durch dieses Gesetz der Anordnung erreicht werden, und wie dessen Erfüllung darum für den Künstler zur heiligsten Pflicht wird. Wir können diese Wirkung auf bestimmte Puncte zurückführen. 1. Vermittelt wird durch eine ebenmäßige und proportionirte Anordnung ein reines Wohlgefallen am Schönen, indem der freie Geist auf erfreuliche Weise beschäftigt wird, wenn innerhalb bestimmter Grenzen und in den Formen der Regelmäßigkeit eine freie Bewegung waltet, und durch das Geordnete und Entsprechende der Verstand zugleich bethätigt ist, während die nicht unterdrückte Freiheit der Phantasie und dem Gefühl reichlichen Stoff zuführt. Darum aber darf das Ebenmaaß nicht als strenges Maaß so vorwalten, daß eine hierbei unausbleibliche Berechnung den Genuß des Schönen störe. 2. Die Wahrheit des Ausdrucks, von welcher wir weiterhin zu sprechen haben, wird durch die harmonische Einstimmung der Theile leichter gewonnen und erhöht. Eine hierin genügende Composition spricht unmittelbar und rein zu dem Herzen, nicht hingegeben einem trügerischen Spiel des Zufalls. Wer kennt nicht die unzähligen Producte unserer Tage, die spurlos an uns vorübergehen, weil ihnen dadurch Wahrheit man-

gelt, daß die darauf hinwirkenden Mittel eines rein erhaltenen Ebenmaaßes nicht benutzt sind? Nur in harmonischen Verhältnissen wird die feste Haltung des Charakters eines Stücks ermöglicht. Soll Freude oder Schmerz, Ruhe oder Aengstlichkeit, Entsagung oder Leidenschaft zur Darstellung kommen, müssen Tonfiguren und Coloraturen, Rhythmus und Accentuation zu einander in ein entsprechendes Verhältniß treten und im Gleichgewicht sich aufrecht erhalten; es muß die Grundharmonie, welche zur Bezeichnung verschiedener Charaktere verwendet werden kann, durch die Verhältnisse der begleitenden und füllenden Stimmen die Bestimmung erhalten, ohne welche der auszudrückende Charakter zweifelhaft und vieldeutig bleiben würde. Ist z. B. das Finale einer Symphonie gleich einem Allegro des Eingangs gearbeitet und dadurch die einmal nach innerem Grunde festgestellte Norm in ein Mißverhältniß gebracht, so mangelt dem Werke auch Wahrheit. Aus allem diesem ergibt sich, daß 3. durch Ebenmaaß und Harmonie im Abschluß der Darstellung die ganze Seele des Hörers, Verstand und Gemüth, nach mannichfacher Bethätigung vollkommen befriedigt zur Ruhe gelangt. Dies wird am kenntlichsten in den Stellen, wo auch in der Darstellung selbst eine Ausgleichung und Beruhigung verlangt wird, wie in dem Tragischen. Man hat in Neukomm's Sonate auf den Tod von Dussek, Elégie harmonique, den Schluß, in welchem ein ernst feierlicher, aber zugleich mild tröstender Trauermarsch beigefügt ist, diese scheinbare Beigabe getadelt, weil das Werk mit dem vorausgehenden lebendigen und gedrängten Satze geschlossen sey. Damit aber würde Neukomm die Gemüther der Hörer nicht befriedigt haben, und die Anordnung hätte des reinen Ebenmaaßes und der Wahrheit ermangelt. Auf die innige, wehmuthvolle Klage folgte eine heftigere Erregung des Schmerzes, und mit einem vollen Gedanken, welcher im Anschauen der gebrochenen Kraft eines genialen Lebens die ganze Seele

erschüttert, würde das Werk ohne Frieden und ohne Erhebung endigen. Die Geleitung zum Grabe spricht Tröstung und Ergebung aus, und Erde und Himmel liegen nicht mehr in Zwiespalt. So allein findet das Gemüth sich befriedigt. Göthe hat in umgekehrtem Verhältniß gefehlt, als er in Shakespeare's Romeo und Julie den Schluß abschnitt und den Zuhörer in einer trostlosen Betrachtung entließ. Beethoven wiederholt den Schlußaccord in der Symphonie aus C moll mehrmals bis zur völligen Befriedigung. Wie kunstvoll erscheint das Harmonische in dem Allegro des ersten Chors im Christus am Oelberg geordnet, wenn nach dem dazwischen tretenden erschütternden Theil: Doch weh, die frech entehren u. s. w. zuerst Erholung in lang gezogenen Accorden eintritt und das Ganze in der klarsten Beruhigung endigt. Aus den Quartetten könnten wir viele Beispiele hierzu namhaft machen. Eben so aber erreichen wir durch symmetrische Verarbeitung eine Befriedigung des Verstandes, der auch seinen Theil will; daher kein Kunstwerk der thematischen Grundlage und Verarbeitung entbehren kann. Was die Fuge zu der gehaltvollsten Kunstform macht, jenes regelrechte Fortschreiten der Entwickelung und die, man könnte sagen, logische Gedankenfolge, dies sollte in jedem musikalischen Kunstwerke unverkennbar seyn.

§. 38.

Doch auch hier darf das Gesetz nicht sich die Macht einer Alleinherrschaft anmaßen. Wo das Symmetrische und das Hinwirken des Besonderen auf ein ebenmäßiges Verhältniß allein vorwaltet, wird die Freiheit, aus welcher die Schönheit sich Leben schöpft, leicht verdrängt, und die Darstellung verfällt in's Strenge und Steife. Eine länger fortgeführte Gleichheit der rhythmischen Form, abgezählte Tacte geben eine mißfällige Monotonie und lassen auch bei einer Häufung äußerer Mittel ein inneres Leben nicht aufkommen. Trifft dies einen

Hauptgedanken oder das Thema, so theilt es sich auch der Ausführung mit. In vielstimmiger Musik soll die selbständige Bewegung nicht den einzelnen Stimmen benommen werden, und doch auch das Ebenmaaß nicht fehlen. Während Bach mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit auf eine Einheit hinarbeitet, welche nur das Band des doppelten Contrapuncts zusammenhalten kann, so läuft er Gefahr bei der Gleichheit des Rhythmus und der Tonfolge in's Strenge und Berechnete zu verfallen und dadurch einen todten Calcul an Stelle belebter Schönheit zu gewinnen; allein er kennt auch die dargebotenen Hülfen und läßt die Theile der Harmonie sich ablösen und selbständig werden, so daß, indem die contrapunctische Kunst zurücktritt, für freie Belebung Raum wird. Leichter wird freilich das Gleichartige und Meßbare, wornach der Verstand verlangt, in genialen Werken vermißt, als erkannt. Doch hat bei der Beurtheilung vorhandener Werke auch hier die Bedingung statt, daß Nichts außer seinen Zusammenhang, welcher einen sehr weiten Umfang haben kann, gestellt werde. So werden wir Vieles in Beethoven's Werken als verhältnißlos oder heterogen bezeichnen können, wenn wir kurzsichtig den Blick auf einer Stelle ruhen lassen, und dadurch die Beziehung der Theile verlieren. So bei dem Quartett aus C im Anfang. Bei geringerer Summe von verbundenen Theilen wird leicht eine harmonische Einstimmung ermöglicht; wo in größere Massen Ordnung und Verhältniß treten soll, fallen der Auffassung dieselben Schwierigkeiten zu, mit denen der Künstler zu kämpfen hatte. Die Ueberwindung dieser Schwierigkeiten führt reichen Lohn mit sich. Dies haben die Meister der Kunst wohl erwogen und bei der Voraussetzung einer vollen Aufmerksamkeit eine völlige Befriedigung in den Gemüthern ihrer Hörer erreicht. Beethoven vermochte das Entfernteste zur Einstimmung zu bringen und den Contrast zu verarbeiten, daß er ästhetisch wirksam werden konnte. Wie anders die Schaar seiner

Nachfolger! Bei ihren Werken bleibt das Ergebniß oft nur dasjenige, was wir gewinnen, wenn wir in ein Kaleidoskop schauen. Jeder prüfe seine Kraft mit klarem Bewußtseyn. Dem genialen Künstler ist freier Flug vergönnt, während das Talent sich an das Gesetz streng halten und in entsprechender Construction auf das Ebenbenmaaß bedacht seyn muß; der Gefahr in einem kühneren Wagniß aus der erstrebten Höhe herabzusinken darf Keiner unbedachtsam entgegengehen.

Drittes Capitel.

Gesetze der Ausführung.

§. 1.

Das Kunstwerk kann geistvoll erfunden und der Grundgedanke desselben neu und bedeutungsvoll seyn, es kann die Zeichnung richtig angelegt und alles Einzelne in ihm nach den eben ausgesprochenen Gesetzen geordnet erscheinen, dennoch aber ihm darum die Vollendung mangeln, weil die Ausführung oder Ausarbeitung gebricht oder nicht befriedigt. Unter diesem Namen begreifen wir die Behandlung des Besonderen an sich, wenn dagegen die Anordnung das Verhältniß betrifft, in welchem das Ganze zu den Theilen und die Theile unter einander stehen. Die Elemente der Darstellung sollen richtige und vollständige Entwickelung gewinnen und die Gestalten in einer naturgemäßen und festen Haltung inneres Leben aussprechen. Der Dichter wird die an ihn gerichteten Forderungen nicht damit ganz erfüllen, daß er einer bedeutungsvollen Erfindung auch eine klare und einheitsvolle Anordnung zuwendete; denn wir verlangen überdies eine sorgsame Behandlung des Besonderen, Belebung der Darstellung, Reinheit der Diction,

die Kunst des Versbaues. Nicht minder hat der Maler die ausarbeitende Hand an sein Werk zu legen. Eine Skizze kann nimmer für ein vollständiges Kunstwerk genommen werden; denn in ihr ruht der noch unentwickelte Stoff, ohne vollständig in Formen ausgeprägt und zur Belebung gebracht zu seyn. Man thut daher Unrecht von einem skizzenhaften Stil zu sprechen und denselben unter die übrigen Arten aufzunehmen, wenn man nicht blos das Unvollkommene und auf Andeutung Beschränkte darunter verstehen will. So auch in der musikalischen Kunst. Auch hier finden wir Künstler, welche in der Erfindung nicht zurückstehen, vielmehr in Aufstellung der Grundidee für ein Ganzes selbst geniale Schöpferkraft erkennen lassen, die in der Construction lobenswerth und mit Glück verfahren, und dennoch in Hinsicht der Ausführung uns unbefriedigt lassen; dagegen begegnen wir Anderen, welche durch sorgsame Behandlung die Anerkennung eines schätzbaren Fleißes erwerben, oder durch Reichthum der Verzierung den Sinn fesseln, ohne in Kraft und Neuheit der Erfindung das Erforderte zu leisten, denen gleich, welche im Leben über ein Gewöhnliches und Bedeutungsloses vieles Scheinbare und Artige zu sprechen wissen. Diese werden in dem minder Gebildeten, der oft schon in Aeußerlichkeiten sich beruhigt, ihren Gönner finden, während jene das Urtheil des Kenners in Anspruch nehmen. So geschieht Vielen bei einem Gedicht durch die schöne Sprache, oder durch die sorgsame Behandlung einer Scene schon ein Genüge, ohne daß ihr Blick auf das Ganze fällt und die Grundidee zu erfassen strebt.

§. 2.

Die Ausführung läßt sich theils als Entwickelung, theils als Gestaltung betrachten. Indem nemlich für die Darstellung des inneren Lebens durch Töne einzelne Momente in's Bewußtseyn treten, welche durch einen einzigen Ton oder Accord nicht hinreichend bezeichnet

werden können, so wird nöthig den Inhalt derselben zu zerlegen und in seinem ganzen Umfang anschaulich zu machen. So treten Tonverbindungen, Tonfiguren, ausgeführte Tongebilde hervor, und sind Entfaltung einfach scheinender Grundlagen. Auf der anderen Seite nehmen diese Verbindungen und Gebilde eine besondere Behandlung in Anspruch. Die Erfindung hat den Grundgedanken und die wesentlichen Theile eines Ganzen aufzustellen, durch die Construction werden sie zu der Einheit und zu dem Verhältniß, welches ein Kunstwerk ergibt, geordnet; da kommt demnach die Ausbildung und Verarbeitung des Besonderen hinzu, durch welche für das formal Schöne vollkommene Reinheit der Formen gewonnen wird, der charakteristische Ausdruck des Lebens in die einzelnen Züge tritt, und welche das, was schon in sich bedeutsam und als eine verschlossene Schönheit erschien, in vollkommene Anschaulichkeit versetzt und mit der Anmuth des Schmuckes ziert. Gewöhnlich nimt man in den Begriff der Ausführung auch das auf, was der Construction anheimfällt, indem man die harmonische Zusammenstellung der Haupt- und Neben-Sätze, den Bau der Perioden und Aehnliches zugleich mit jenem Namen befaßt. Dies aber soll uns nicht stören in einer schärferen Begrenzung die Gesetze zu ordnen. Die Ausführung in einem musikalischen Werke hat es mit der Bildung und Behandlung der Tonfiguren und Accorde und deren Combination, mit der Vervielfältigung durch Nachahmung und Umtausch, mit der Vertheilung der Stimmen und allem dem Einzelnen zu thun, wodurch der Gedankeninhalt unter eine schöne Form tritt und von dem Lebensfunken der Wahrheit beseelt wird. Ihr geht eine genaue Einsicht in die vorhandenen Mittel und eine Sicherheit voraus, mit welcher jeder Vorschritt auf festem Boden fußt und der Gefahr in leere Unbestimmtheit oder in Unwahrheit zu verfallen entgeht. Die Wahl unter den sich darbietenden Formen und deren Verwendung setzt vor Allem Bildung und Reinheit des Geschmacks

voraus, ohne welche kein schönes Kunstwerk zu Stande kommt. Dieser Geschmack, auf eine Normalidee der Schönheit gegründet, schließt aber den Einfluß der Zeit und der Nationalität, wie er stets auf den Geschmack einwirkte, nicht nur nicht aus, sondern auf keiner anderen Stelle äußert sich eine größere Wirksamkeit dieser Modificationen. In der Ausführung steht der Componist auf einem bestimmten Standpunct seiner Ansicht vom Schönen, welcher durch hinzutretende Bedingungen von außen Veränderungen erleidet. Daher kommt es, daß gediegene Werke, voll Geist und in richtiger Construction, an sich durch alle Zeit hindurch den Werth behaupten, dagegen die Ausführung in ihnen veraltet und endlich ungenießbar wird. So wäre es theoretisch unrichtig zu verlangen, unser hörendes Publicum solle sich noch an Händel's und Sacchini's Opernarien so ergötzen, wie die damaligen Hörer auf einem verschiedenen Standpuncte. Aus gleichem Grunde wird es, obgleich nur mit der Bedingung klarer Umsicht, möglich, daß das angelegte Werk eines Künstlers von einer anderen Hand bearbeitet werde oder ein vorhandenes ideenreiches Musikstück eine dem Zeitgeschmack gemäße Ausschmückung erhalte.

§. 3.

Ist Ausführung die Behandlung des Besonderen, so hat man darauf zurückzublicken, daß die musikalische Production in Zeitformen bildet und die Erfüllung dieser Formen als fortschreitende Entwickelung angesehen werden muß. Dem Künstler fällt daher zu, die Entwickelung mit genauer Wahrnehmung alles Einzelnen zu verfolgen, eine sichere Bindung der besonderen Momente eintreten zu lassen, und die innere Lebensbewegung aus dem Gemüthe treu und beseelt in das Werk überzuleiten. Von dem Maler verlangen wir correcte Zeichnung, wahren Ausdruck, sichere Haltung, natürlich leichte Verwendung der Mittel, belebenden Anhauch. Alle diese

Forderungen sind auch dem musikalischen Künstler zugewendet; in deren Erfüllung beruht die Vollendung seines geistvoll erfundenen und wohl geordneten Werks. Wir haben daher in Betrachtung der gesetzlichen Bestimmungen die Correctheit, die Wahrheit, die Haltung, die Leichtigkeit und die Belebung der musikalischen Darstellung näher in's Auge zu fassen, wobei jedoch wiederholt bemerkt seyn will, daß die früher erläuterten Gesetze in ihrer Gültigkeit fortbestehen und z. B. Originalität und Bedeutsamkeit, Einheit und Klarheit in der fortschreitenden Schöpfung eines Kunstwerks wirksam bleiben und daher auch in der Ausführung kennbar hervortreten sollen.

§. 4.

Correctheit.

Man hat die Correctheit, als eine Tugend, welche nicht die Schönheit angehe, sondern allein auf die Behandlung des Stoffes, nach den aus der Natur desselben entnommenen Regeln und im Besonderen bei der Musik auf die Regeln der musikalischen Grammatik bezogen werden müßte, aus der Aesthetik auszuschließen versucht, allein hierbei nicht erwogen, wie alles Schöne der Kunst aus der freien Behandlung eines an sich Regelmäßigen hervorgeht, und wie in der Behandlung des Stoffs der Darstellung zwar nicht eine Schöpfung des Schönen selbst, doch aber die Voraussetzung für den Eintritt der Schönheit enthalten ist, welche nicht minder zu dem Wesentlichen gezählt werden muß. Wie kein Gedicht ohne regelrechte Sprache und Versbau besteht, kein Gemälde ohne richtige Zeichnung gefallen kann, so auch kein Musikwerk ohne Töne und Laute in naturgemäßer und richtiger Folge und Verbindung; wie wir daher eine Lehre von der Zeichnung besitzen, so auch eine Lehre von der Melodie, von der Harmonie, vom Contrapunct, vom Rhythmus, von den Instrumenten, und für den praktischen Gebrauch eine Compositionslehre.

Ohne genaue Anwendung dieser Lehren wird kein musikalisches Kunstwerk zu Stande gebracht, es mag sie der Künstler durch theoretische Bildung oder durch Studium der vorhandenen classischen Werke sich angeeignet haben. Correctheit aber ist für die Musik die grammatische Richtigkeit und Reinheit des Satzes nach den Regeln der Setzkunst. Allerdings gehen die Kunstwerke immer den Kunstlehren voraus und diese sind aus jenen erst abgenommen, allein im Fortgange der Entwickelung der Kunst ergeben sich Gesetze und Regeln, an welche das künstlerische Verfahren bei der Behandlung des Stoffes gebunden ist und wodurch das Werk selbst Richtigkeit und Reinheit gewinnt. Diese Regeln sind theils der Natur als Gesetze der Erscheinung entnommen und gehen die natürliche Wahrheit an, durch welche der dargestellte Gegenstand erkennbar und gefällig wird, theils stellt sie im Vorschritt der Cultur des Geistes der Geschmack als das Schickliche auf. In jener Hinsicht tragen sie die Nothwendigkeit des Naturgesetzes in sich, in dieser sind sie nach dem verschiedenen Standpunct der Bildung einem Wechsel unterworfen. Wir haben hier nicht auf Erörterungen darüber einzugehen, welchem Princip man bisher jene Regeln untergeordnet hat, und wie in einer früheren Zeit eine starre Lehre von den Formen, mit und ohne mathematischer Berechnung, als alleinige Anweisung für den werdenden Künstler aufgestellt wurde, dabei aber das freiere Wirken der Künstler vorauseilte und einem grundlos auferlegten Zwang spottete. Unserer Zeit ist's gelungen den beflügelten Geist für eine lebendige Auffassung zu bannen und über die todte Form hinaus auf das Wesen zu schauen, was in einem melodisch-harmonischen Organismus walten soll. Vorurtheile, welche eine Beengung der Ansicht, wie in der Lehre von der Harmonienfolge, oder eine Befangenheit der Täuschung, wie in der Annahme, Melodie könne nicht gelehrt werden, oder endlich eine Verwirrung der Begriffe, wie die des Wohlklangs und des Wohlgefälligen,

herbeiführte, sind zum großen Theil beseitigt, und man ist endlich des Bewußtseyns einer belebenden Idee gewiß geworden, um die hier zum Grunde zu legende Gesetzlichkeit als eine nicht willkührliche, sondern als die in der Natur gegründete Norm der Entwickelung und Gestaltung zu erkennen. Immerhin bleibt die Anfoderung an Correctheit eine unerläßliche, und auch die kühne und kräftige Genialität muß sich vor dem Gesetz beugen, wenn auch der Unkundige und durch Sinnenreiz Befriedigte leicht getäuscht und für einen rücksichtslosen Beifall gewonnen werden kann. Den Unkundigen stört im Gemälde die fehlerhafte Zeichnung nicht; sein Ohr eilt über Fehlgriffe in der Composition hin, zumal wenn ein flimmernder Aufputz oder ein Schein der Kühnheit sie verdeckt. Auch mögen verschiedene Grade hier festgestellt werden, so daß ein Unterschied eintritt, wenn die Regel einen wesentlichen Hauptpunct und wenn sie nur eine geringfügigere Nebensache betrifft, über deren Vernachlässigung wir uns leicht beruhigen. Der künstlerischen Behandlung fällt anheim, die Strenge des Gebots in Freiheit umzusetzen und jeden Schein eines Zwangs durch das Walten schöpferischer Kraft zu verdrängen; allein die Gesetze der Natur kann und soll sie nicht aufheben und den Standpunct, auf welchem die Menschheit in ihrer Geschmacksbildung steht, nicht verläugnen.

§. 5.

Wir verlangen in einem Musikwerke richtige Gestaltung der Melodie, gesetzmäßige Bildung und Verbindung der Harmonie, regelrechten Bau des Rhythmus, genaue Stimmführung und zweckmäßige Behandlung des Instruments zu finden, damit durch Alles dies eine schöne Darstellung möglich werde. Welche Gesetze und Normen hier unbedingt oder nach Einschränkung durch besondere Bedingungen gültig sind, hat die Compositionslehre darzulegen. Hier haben wir nur die Beziehung auf das Aesthetische aufzufassen, da Alles in aller Hin-

sicht der Vorschrift gemäß eingerichtet seyn kann, ohne daß damit ein schönes Kunstwerk gegeben ist, dagegen aber auch ein solches nicht ohne correcte Ausführung aufgestellt wird. Richtig, wenn auch nicht mehr als dies, ist die Melodie dann, wann eine Tonfolge sich aus einem Ton, der Tonica, bündig entwickelnd vorschreitet, von derselben mit Entschiedenheit ausgeht und auf sie zurückkehrt. So sie zu bilden muß der Künstler im Stande seyn. Die Einfachheit bleibt hierbei eine Sicherung vor fehlerhaften Formen, weil die Anhäufung gar leicht zu Fehlgriffen Veranlassung gibt und von der Wahrheit ablenkt, welche immer correct ist. Für die richtige Bildung der Accorde, die Verbindung der Harmonieen und die Belebung durch Vorhalte und Durchgänge besitzen wir eine Theorie, die praktisch gehandhabt seyn will. Zwar wird in neuester Zeit unendlich Vieles und in aufgedunsener Sprache, selbst in Lehrbüchern, von der beseelenden Idee der Kunst und wie so Alles, was theoretisch geboten worden, in der Begeisterung des Tondichters sich verflüchtigen müsse, geredet; allein weder der Genialität, noch dem in anderer Hinsicht entschädigenden Talent kann hier eine Lossagung von dem in der Natur Begründeten verstattet werden, und wenn Correggio wenige Bilder fertigte, in denen nicht ein Fehler der Zeichnung nachgewiesen werden kann, wenn Göthe sich Härten und sogar Fehler der Sprache erlaubte und einen siebenfüßigen Hexameter dultete, können die hochzupreisenden Namen eben so wenig die Fehler beschönigen, als wenn ein Meister ersten Rangs in Anwendung falscher Quinten oder unstatthafter Auflösung der Septime dem nicht ohne zureichende Ursache aufgestellten, wenn auch durch Bedingungen zu mildernden Verbot spottet. Zugestanden mag werden, daß in der musikalischen, wie in jeder Kunst allgemeine und unbedingte Regeln nicht immer ausreichen, und Vieles nach Bedingungen des Besonderen zur billigenswerthen Anwendung gelangt, daß selbst das Harte und nicht als-

bald Vereinbare seine passende Stelle finden kann; dennoch werden die ächten, das ist naturgemäßen Regeln auf immer bestehen und von einem frivolen, meist aus Unkunde stammenden Leichtsinne oder von dem Haschen nach Bizarrem und Auffallendem nicht beseitigt werden können. Unsere neuere Theorie hat eine Menge beschränkender und subtiler Satzungen ausgeworfen, und z. B. dem Verbot verdeckter Quinten und Octaven die Autorität benommen, das Verdammungsurtheil aller Querstände auf die zuständige Anwendung in Bezeichnung des Herben und Ordnungslosen zurückgeführt, allein sie kann den guten Grund der Regeln nicht hinwegläugnen, und würde mit gänzlicher Aufhebung derselben das Unnatürliche und Widersprechende in die Kunst einführen, welche vor Allem auf formale Schönheit bedacht seyn muß. Kleinlich erscheint allerdings die Kritik, wenn sie in einem wahrhaft gediegenen Werke allein und ausschließlich darauf ausgeht die kleinsten Flecken aufzusuchen, welche eine Nichtbeachtung des Gesetzes verrathen, allein das Recht hierzu kann ihr nicht abgesprochen werden, und wenn sich auch Vieles in der Zusammenstellung ausgleicht, das Charakteristische seiner vollsten Ansprüche geltend macht, so wird dort die Schönheit immer ihre proportionirte Grundlage, hier eine aus der Natur stammende Wahrheit erfordern, bei Beiden aber auf die aus gleichem Grunde aufgestellte Regel der Theorie zurückkehren. Alle Beurtheiler haben Rossini Verletzung anerkannter Gesetze und Mangelhaftigkeit der Correctheit vorgeworfen, die Menge hat die Fehler nicht blos ertragen, sondern sogar Manches für schön hingenommen; ihr mag anheim gegeben bleiben, sich damit zu begnügen, nur maße sie sich nicht an, über Vollkommenheit eines Kunstwerks zu entscheiden. Auch bedenke man, wie sehr das Ohr der Meisten übertäubt und verwöhnt worden ist, und manches Falsche, was Menschen einer früheren Zeit alsbald wahrnahmen, aufzufassen nicht mehr vermag. Wenn nun auch der Wohllaut dar-

um, weil er auf subjectiv-individueller Bedingung beruht, nicht ein allgemeines Princip enthält, so kann doch auch dasjenige, was neuere Lehren dagegen aufstellen, nicht unbedingte Annahme finden: „in der Musik sey Alles erlaubt," oder: „Alles an seinem Orte und zu seinem Zwecke sey recht." Unläugbar gebricht es nicht an dem, was als dem Naturgesetz des menschlichen Geistes widersprechend an keinem Orte und zu keinem Zwecke recht und tauglich ist. Der Wohlklang beruht auf Naturgesetzen und Manches wird einem menschlichen Ohre im Kunstwerke ewig nicht gefallen. Das Naturgemäße kann ja auch die Phantasie nicht verläugnen, wie die Verwandtschaft der Töne ihren tieferen Grund hat und die scheinbar willkührlichen oder zufälligen Formen ein geborgenes Gesetz in sich tragen. Aber in keinem Kunstbetrieb herrscht so große Unsicherheit, als in der Musik. Wie oft hört man den Urtheilen: es ist unerträglich, es verletzt widrig das Ohr, es ist unnatürlich, die Erwiederung entgegenstellen: es stehe einmal so auf dem Papier und der Künstler wolle also; darum gelte es.

§. 6.

Der Rhythmus und seine Behandlung kann um so weniger der Gesetzlichkeit ermangeln, als er überhaupt und auch außer der Musik auf einem Gesetz der Natur beruht. Von dem Künstler wird daher verlangt, daß er nach den theoretisch gewonnenen Regeln arbeite. Falsche Eintheilung, widerfällige Accentuation, verschrobener Periodenbau können einer schönen Darstellung nicht dienen. Arbeitet der Componist ein Werk für Gesang, wird die Kenntniß und Beachtung der prosodischen Lehren auch ihm zum Regulativ, und Niemand kann sich damit entschuldigen, daß Pergolesi cujus animam gementem oder Jomelli o care selve, o cara felice liberta im Schäferchor der Olympiade singen ließ. Richtige Declamation heißt Gesetz. Wir wissen, wie sehr das Metrum des Dichters oftmals dem

Tonkünstler hinderlich ist und er den Vers aufzulösen genöthigt wird; dagegen hat er declamatorisch zu verfahren, und indem er nicht die Sylben blos zählt, sowohl den Wortaccent als den Redeton, wie ihn Sprache und Ausdruck gebieten, mit Sorgsamkeit wahrzunehmen. Neukomm's schöne Tondichtung des Ostermorgens würde einen vollkommen reinen Genuß gewähren, wenn nicht an so vielen Stellen eine falsche Declamation störte. Fehlerhafte Incorrectheit ist's, wenn Weber im Freischütz die Worte durch die Wälder so verunstaltete, daß er die letzte Sylbe auf eine halbe Note fallen ließ, wie in den Worten trübe Augen, Mädchen, taugen den Sylben gen den Accent gab; seit welcher Zeit Viele, wie Meyerbeer, die kurzen Anfangssylben der Wörter betont in der Melodie aufsteigen lassen; fehlerhaft muß es genannt werden, wenn unsere Liedercomponisten Worte voll Nachdruck dem schlechten Tacttheil zutheilen, Cadenzen eintreten lassen, wo die Rede des Gedichts fortläuft, Worte und sogar Sylben durch Pausen spalten. Verkehrtheit war es, als Vogler in seiner Pastoralmesse das Wort incarnatus est getheilt von den Stimmen nur als natus est singen ließ. Wie oft in Hinsicht der falschen Trennung von Wortsätzen, der unrichtigen Einschnitte, der sinnlosen Wiederholung von Worten gefehlt wird, bedarf keiner Nachweisung.

§. 7.

Die Führung der Stimmen erscheint incorrect, wenn sie des Zusammenhangs ermangelt und nicht in naturgemäßer Folge, verschoben und unbequem sowohl für die Auffassung durch's Ohr, als auch für die Ausführung durch Gesangstimmen oder Instrumente Mißfallen erweckt. Darüber auch hat die Compositionslehre Regeln aufgestellt, welche der Künstler für die Erreichung der Correctheit anwenden soll; wie dies geschehen müsse, können des einzigen Bach Meisterwerke lehren. Eine leichtsinnige Nichtachtung oder ein kecker Widerstand

straft sich selbst in der Vereitelung eines glücklichen Erfolgs; denn ganz anders spricht das regelrechte Werk durch seine Naturgemäßheit zu Ohr und Herzen, als die Composition, bei welcher der Hörer sich selbst erst den Zusammenhang bereiten soll, und genöthigt wird in den Tonreihen auf- und abzuspringen und mit dem Fremdartigsten sich zu befreunden. Hat man doch nicht ohne Grund das Singbare und die Singbarkeit oft als das oberste Princip musikalischer Darstellung überhaupt aufgestellt, und dabei die Schritte durch allzugroße Zwischenräume und in entferntere Tonverhältnisse verboten. Heutigen Tages hebt man die Regel auf und setzt an deren Stelle die Wahl des Zweckmäßigen und des Begreiflichen, wodurch man Nichts weiter erreicht als einen Umtausch von Namen. Der Gesang, welcher wegen seiner Höhe und Tiefe oder wegen disparaten Intervalls nicht gesungen werden kann ohne zu verunglücken, das Musikstück, welchem das Instrument zu folgen nicht vermag, die Tonfolge, welche nicht combinirt werden kann und daher unfaßlich ist, sind und bleiben incorrect und daher für das Kunstwerk unbrauchbar. Daß hierbei Vieles auf relativen Verhältnissen beruht, wie es Höhe und Tiefe mit sich bringen, und Vieles, was sich aus den Gesetzen der Harmonie ergibt, dennoch durch den verschiedenen Grad der Auffassungsfähigkeit bedingt wird, versteht sich von selbst. Wenn Beethoven in seinem Chor an die Freude zur neunten Symphonie und in dem Credo der Messe Op. 123 die Sopranstimme in den höchsten Tönen verweilen läßt, so daß sich Sängerinnen und Hörer damit abquälen, weil ja die Höhe der für den Ausdruck zureichenden Kraft ermangelt und dem Ohre in getragenen Tönen mißfallen muß, oder wenn Componisten der neueren Zeit, wie Rossini in seinen Opern, halsbrechende Coloraturen, selbst in die Recitative gespreizte Schnörkeleien einfügen und in Sprüngen auf und ab nicht ermüden, wird Niemand dies als eine für Erscheinung des Schönen geeignete correcte Form er-

achten. So setzt die Composition eine genaue Kenntniß der menschlichen Stimme und der Instrumente voraus, da Beiden nicht Unmögliches und Widersprechendes zugemuthet werden darf. Vieles nimt sich auf dem Papiere anders und untadelhaft aus, was in der Ausführung durch lebendige Töne nicht bestehen kann. Deshalb gehört zur Correctheit auch die richtige Beurtheilung der Wirkung. Diese wird zum Theil von der Natur des Instruments abhängig. In dem ersten Theile wurde in Beziehung auf charakteristische Schönheit der eigenthümliche Charakter der verschiedenen Instrumente behandelt, was seine Gültigkeit dem kenntnißvollen Künstler gesetzlich bewährt; denn nie verläugnet das Instrument sein Wesen in Klang und Tonhöhe und kann sich dessen nie ganz entäußern; weshalb Unkenntniß dieses Charakters zur Incorrectheit führt. Man spricht zwar oft von dem vollendeten Spiel der Meister, es höre das Instrument unter ihrer Hand auf Instrument zu seyn, und philosophische Urtheiler haben von einem abstracten Tone geredet; allein dieses bleibt wirklich nur eine leere Abstraction, und in jenem Urtheil wird nur die Behauptung enthalten, daß der Künstler das Eigenthümliche des Instruments dem objectiven Charakter einer schönen Darstellung unterordnet und das Mittelbare, welches zwischen der Darstellung und seinem Innern statt findet, nemlich den Ton des Instruments, in unmittelbare Aussprache des Innern umwandelt, was allerdings eine hohe Tugend des Künstlers ausmacht. Allein fest steht der Grundsatz: jedes für ein Instrument bestimmtes Werk muß der Natur und dem Charakter desselben entsprechen. Eine Clavierſonate soll und kann kein Orchesterstück seyn, ein Concert für Violine muß anders gestaltet werden, als eins für Fortepiano, die Baßposaune kann nicht zur Flöte werden. Was aber leistet nicht unsere Virtuosenkunst, welche auch das Unmögliche zur Wirklichkeit zieht? Sie gebietet dem Contrabaß gleich einer Violine zu singen, gibt dem Waldhorn Passagen

der Flöte, und läßt die Hände des Clavierspielers durch Schraubenstöcke ausdehnen, um Undecimen und Riesenaccorde zu umfassen. Und doch bleibt dies Unnatur, die überall widrig erscheint, ist Entartung der Kunst in Künstelei, Fehler der Incorrectheit. Wer also für das Clavier schreibt wie für die Violine, dem Waldhorn Passagen in Sprüngen und halben Tönen zumuthet, der Oboe hohe über D hinaufsteigende Töne anweiset, vermag auch nicht ästhetisch zu befriedigen, weil das Instrument aus seiner Sphäre gezogen mit sich selbst in Widerspruch tritt. Ein gleicher Fehler verletzt, wenn die Menschenstimme zu einem Instrument gemacht wird, welches in Rouladen auf und ab fliegt und in allerlei unnatürlichen Wendungen sich vergeblich abmühet.

§. 8.

Das Musikwerk, welches für die Verbindung vieler Instrumente geschaffen und von einem Orchester ausgeführt wird, setzt die Regeln der Instrumentation voraus. Nach ihnen wird die richtige Wahl und Behandlung der Instrumente bestimmt. Wer hierzu der Kenntniß von der Natur der Instrumente ermangelt, verfällt in Fehler der Incorrectheit, welche auch die reichste Genialität nicht ausgleicht. Was bearbeitet werden soll, ist der Inhalt des Musikstücks selbst, dessen Geist und Charakter sowohl die Zahl der ausführenden oder nur begleitenden Instrumente, als auch die Auswahl der dazu geeigneten regelt. Von selbst versteht sich, daß hierbei die Gesetze der Harmonik und der Rhythmik vorausgesetzt und beachtet werden müssen, weil die Zeichnung nicht durch das Colorit verwischt oder verunstaltet werden darf. Dann aber hat der Künstler den Klangcharakter eines jeden Instruments und das, was es in Verbindung mit anderen, was es allein wirkt, zu verstehen und sorgfältig zu erwägen. Ein einzelnes Versehen ist im Stande ein ganzes Werk zu verderben; mit witzigen Einfällen spielen oder durch Bizarres die Aufmerk-

samkeit der Hörer reizen, bleibt eines wahren Künstlers unwürdig. Dies mußte Meyerbeer an mehreren Stellen seiner Hugonotten bedenken. Meister der Instrumentation, wie Beethoven und Spohr, gingen mit der reifsten Ueberlegung und mit der besonnensten Sorgfalt zu Werke; von ihnen kann der Jünger lernen, was kein Lehrbuch ausreichend darlegt. Neben der klaren symmetrischen Verwebung der Instrumente und der für eine bestimmte Auffassung geeigneten Anordnung kommt eben vorzüglich das Wesen des Instruments für die Ausführung des Besonderen in Rücksicht, und diese erkannt zu haben, gelingt nicht Jedem. Der einfachen Zeichnung soll Schmuck und Glanz verliehen und sie durch ein lebendiges Colorit belebt werden; daher muß der Künstler die zu verwendenden Farben kennen und in ihrer Anwendung Sicherheit zeigen. Ihm muß klar geworden seyn, ob wir Orchesterwerke als erweiterte, oder Werke für ein einzelnes Instrument als zusammengezogene oder gar als unvollständige betrachten sollen. Nur Einseitigkeit kann die Instrumente oder die Menschenstimme zur gegenseitigen Zurücksetzung bevorzugen; allein geradehin zum Fehler der Incorrectheit sinkt das Verfahren herab, Instrumente an Orten anzubringen, wohin sie nicht gehören. Ich spreche hier nicht von der Charakterisirung, mit welcher dies oder jenes Instrument begleitend oder vorherrschend für einen besonderen Ausdruck zu harmonischer Verbindung eintrete, sondern von der Anwendung des Instruments überhaupt. Hier sollte die Theorie Gesetze niederschreiben, welche die Meister der Kunst unausgesprochen anerkannt haben. Am öftersten fehlt man in dem Versuche Werke, welche für den Gesang allein geschaffen waren, mit Instrumentalbegleitung zu versehen, und in der Ungebühr des Arrangirens vorhandener Werke für jede Art von Instrumenten. Doch was die Musik zu einem geselligen Zeitvertreib macht und die Einfachheit in gleisenden Prunk umsetzt, dies stellt die

Mode unter empfehlungswerthe Namen, und findet Tausende der Verehrer.

§. 9.

Die Verfasser der Harmonie- und Compositionslehre beschränken sich gemeinhin auf Nachweisung der Thatsachen und müssen wenigstens zugestehen, daß das, was die frühere Zeit als Verbot aussprach, nicht unbedingte Gültigkeit erringen kann; im Uebrigen aber enthalten die Urtheile, mit welchen sie das Eine bevorzugen, ein Anderes zurückstellen, nur ästhetische Begriffe. Für die anerkannten Regeln die ästhetischen Gründe aufzusuchen, und z. B. nachzuweisen, warum eine Dissonanz nicht verdoppelt werden dürfe, wäre erste Pflicht der Forscher, welche nicht selten statt Ausnahmen neben der Regel zu begründen, lieber die Regel selbst aufheben. Nicht zur Pedanterei soll die Lehre führen, vielmehr den einen Grundsatz zu ihrem steten Leiter wählen, daß die Aufgabe für die Schöpfung eines schönen Werkes darin beruhe, wie eine correcte Darstellung zugleich von dem freien Geiste der Schönheit durchdrungen werde und die gleichsam logisch bestimmte Gesetzlichkeit der Schreibart das geistige Leben, welches aus dem Gemüth stammend zum Gemüth spricht, in sich aufnehme. Dabei wird allerdings Manches sich herausstellen, was nur in der Bezeichnung als unrichtig gilt, z. B. wenn man cis statt des, h statt ces schreibt, obgleich gewissen Instrumenten auch dieser Unterschied möglich wird. Dies aber beweist eben, in aller Kunstthätigkeit sey auch der Antheil des Denkens und seiner Gesetze nicht ausgeschlossen.

§. 10.

Wahrheit.

In der Kunst kann man, abgesehen von der logischen Wahrheit des Denkens, eine zweifache Art der Wahrheit unterscheiden; die Eine fällt der Erfindung anheim, indem das ganze Werk und der Grundgedanke

auf einer Basis der inneren Natur des Menschen beruht und ein wirkliches Seelenleben zur Erscheinung kommt; von derselben haben wir früher geredet; die Andere gehört der Ausführung oder der Form der Aussprache jenes Grundgedankens an, insofern der Künstler das Besondere so behandelt, daß entfernt von Affectation überall die Sprache der Natürlichkeit vernommen und eine Harmonie ohne Widerspruch in der Ausprägung der Idee gefunden wird. Wir wollen dies sogleich in Beziehung auf die Tonkunst erläutern. Hier auch drängt sich im freien Spiel der Töne leicht eine tadelnswerthe Unwahrheit ein, mit welcher die Tonkunst bis zu einer frivolen Ungebühr entarten kann. Es ist dies eine Krankheit unserer Zeit; diese nemlich hat sich der Falschheit hingegeben, und das Recht, welches der Kunst in ihrer Freiheit zukommt, gemißbraucht. Auf der einen Seite ist keiner Kunst die Entfernung vom Wirklichen und selbst eine Art der Täuschung fremd, denn sie hat es nicht mit den Dingen selbst, sondern mit dem Erscheinen derselben zu thun; auf der anderen Seite stellt sie sich der Natur gegenüber und schafft ideale Gebilde. Dennoch wird Niemand eine ideale Wahrheit läugnen. Allein wohin verirrt sich unsere musikalische Kunst bei der Ausführung ihrer Werke? In Ziereien und in Täuschung, was Beides seinen Ursprung in der Unwahrheit hat. Ziererei müssen wir es nennen, wenn man die oft sehr anspruchlosen und wol gar leeren Erfindungen verputzt und eine verkünstelte Ausschmückung zur Hauptsache macht, wo inneres Seelenleben erwartet wird. Da werden alle erdenkbaren Mittel, grelle Accorde, Pausen, verschobene Rhythmen, aufgeboten, um die Aufmerksamkeit des Hörers zu spannen, ihn unerwartet zu frappiren und für sich zu gewinnen. Wie eine coquette Schöne benimt sich die Kunst, die also verfährt und die unserige heißt, und fern bleibt ihr die Wahrheit, ohne welche die Schönheit nicht bestehen kann. Alle Affectation ist Unnatur. Wie aber nennen wir anders das Verfahren,

mit welchem die Gesangcomponisten sich gebärden, als sprächen sie Gefühle aus; doch sind es nichtige Tonformen ohne Wahrheit, ohne Leben. Wir wollen nicht in generellen Urtheilen ungerecht scheinen; allein welcher Operncomponist der neuesten französischen Schule beurkundet gnügliche Wahrheit des Ausdrucks und ist frei von dem Hang, der auf das Gesuchte, Erkünstelte ausgeht? Dies führt dann zur traurigsten Täuschung, in welcher man mit dem Glauben, als berge sich in dem Ausgezierten und blendend Reizenden wol auch ein gediegener Inhalt, hingehalten wird, aber zuletzt doch nur eine trugvolle Leerheit findet. Entkleiden wir ein Stück dieser Art, nehmen wir die aufgesetzten Zierrathen hinweg, den Prunkschmuck der Instrumente oder die zufällige Beigabe der Begleitung, was bleibt übrig? Ein Skelett ohne Leben und Kraft, die trivialste Melodie, die leersten Harmonieen. Was uns geboten wurde, können wir weder Gedanken, noch Gefühle nennen; es sind Tonspiele ohne Inhalt.

§. 11.

Wie in der Erfindung, so muß in der Ausführung Alles der Natur des Gefühls entsprechen, und dieser ist eine Gesetzlichkeit eingeboren, welche die Darstellung erkennen lassen muß. Wenn irgendwo, hat hier der Componist eines klaren Bewußtseyns und der psychologischen Sicherheit, die überall für die Darstellung eines inneren Lebens erforderlich ist, nöthig. Was frommt für das Werk eine gute Anlage, wenn die Ausführung das Gute entweder nicht zur Geltung gelangen läßt, oder ihm sogar entgegenwirkt? Keine der schönen Künste ist der Gefahr in Zufälligkeiten sich zu verlieren so ausgesetzt als die Musik; keine hat sich mehr darin verloren. In der Verbindung der einzelnen musikalischen Gedanken, in den mannichfachen Wendungen, welche diese Seelensprache wählt, in der Verwendung der Figuren und des Schmucks muß das Gesetz der inneren Wahrheit offenbar

seyn, so daß auch hierin ein bestimmtes, zum Grunde liegendes Wesen erkannt und vom Hörer angeeignet werden kann. Wie aber führen unsere neueren Componisten ihre Entwürfe aus? Vermögen wir ihnen in williger Hingabe zu folgen? Welche Seelennahrung gewähren unter Anderen die Ouvertüren unserer Modeopern? Wird man da nicht hin und hergezogen, ohne nur einen festen Punct gewinnen zu können, als solle man gar nicht zur Auffassung oder zur Nachfrage nach einem Grundgedanken gelangen? Kaum hat eine Melodie uns in einen Seelenzustand zu versetzen begonnen, da reißt der Faden durch eine plötzliche Pause ab, oder sie hüllt sich in widernatürlichen Schmuck, will energisch auftreten und wol gar wie ein Gespenst erschüttern; die Instrumente dröhnen und toben, als sey Begeisterung zur Wuth geworden. Und was ist's im Grunde? Es mangelt die Wahrheit und ein Spiel der Sinnentäuschung erregt endlich Widerwillen und Ekel. Solchem Mangel haben wir meistens zuzuschreiben, wenn Gesänge nicht tiefer eingreifen, sondern vor der Seele des Zuhörers ohne Antheil zu finden vorüberschweben, wie dies die Poesie der sogenannten Romantik der Schlegel'schen Schule dereinst erfahren hat.

§. 12.

In der Ausführung erweiset der Künstler, ob ihm das Gemüthsleben in Klarheit und Reinheit aufgegangen sey und er die Verwandtschaft und Verschmelzung der Gefühle, deren Steigerung nach Graden, die Eigenthümlichkeiten ihrer Entwickelung zum Bewußtseyn gebracht habe Dies soll er in allem Besonderen als wahre Darstellung erproben. So läßt ein Gefühl, das concentrirt wirkt, nicht Breite zu, durch welche auch der gediegenste Gedanke verflacht abfällt; ein heftiges zeigt sich in schnellen Uebergängen; ein in sich befriedigtes spricht in ruhiger Beschaulichkeit seinen mehr oder weniger reichen Inhalt aus. Wie auch sollte der Hörer

aneignen können, was der Natur widerspricht? Italienische Tonkünstler, wie Bellini, versetzen jeden menschlich Fühlenden in Verzweiflung, wenn in ernsten Gesängen und da, wo tiefere Bewegung oder tragische Würde eintritt, die Begleituug der Instrumente wie zu einem Tanze hüpft und tändelt, alle Wirkung aber auf beschleunigten Rhythmus beschränkt wird. An eine Beziehung alles Einzelnen auf den Hauptmoment ist bei unzähligen Producten unserer Tage gar nicht zu denken; was zur charakteristischen Zeichnung dienen könnte, wird, wie von Rossini die Triolenfigur, überall ohne alles Motiv angebracht; statt daß der Componist der naturgemäßen Entwickelung innerer Zustände durch Wechsel der Tonart, des Rhythmus, der Färbung nachgehe und die Feinheit der Zeichnung als ein Wesentliches wahre, treibt er mit Combinationen von Tönen auf und ab springend ein loses Spiel und deckt die Leerheit durch Farbenkleckse der Instrumentation.

§. 13.

Aus der Beziehung auf die wirkliche Welt kann das Kunstwerk auch in seiner idealen Existenz nicht ganz heraustreten; daher die Musik da, wo sie charakteristisch gestaltet und in Darstellung des Lebens eingreift, auf die Bedingungen desselben zu achten hat. Sie kann so an charakteristische, ja selbst an historische Wahrheit gebunden seyn, wenn auch in einzelnen Kunstformen, wie in der Zauberoper, ihr Weg von der Wirklichkeit weit ablenkt. Oft verdirbt in dieser Hinsicht die Ausführung abschweifend und rücksichtslos eine gut angelegte Erfindung. Man erinnere sich der in Oratorien als Prunkgemälde eingelegten Bravourarien des Heilands, der Maria, deren Verzierungen mit der Heiligkeit der Person in Widerspruch treten. Fast an's Lächerliche streift, wenn im Bergsturz von Weigl die zur Rettung Eilenden da, wo jede Minute Zögerung den Untergang herbeikommen läßt, in einer unerträglichen Zeitlänge ver-

weilen und nicht von der Stelle kommen. Vernichtet da nicht die unwahre Ausführung geradehin den gut angelegten Gedanken?

Berücksichtigen wir den Stil, welcher einer Gattung von Musikwerken zufällt, so erheischt die Ausführung vor Allem Wahrheit, damit nicht die Idee in einer falschen Form untergehe. Im Kirchenstil, der weder eine freie Bewegung ausschließt, noch auf gewisse alterthümliche Regeln der Theorie beschränkt ist, wird die Aussprache eines religiösen Gefühls getrübt und verfälscht, wenn zwischen ein gläubiges Gebet Tonformen treten, die einer ganz verschiedenen Gefühlssphäre angehören und das Heilige profaniren. Solche Unwahrheit verletzt empfindlich. Auch Haydn's ehrwürdiger Namen rechtfertigt nicht, wenn derselbe in der Messe No. 4 im Incarnatus est, wie Weber sagt, den heiligen Geist über der Jungfrau flattern läßt. Dagegen hat man mit vollem Recht Mehül das Lob ertheilt, er habe in seinem Joseph mit der besonnensten Wahl und Berechnung der Mittel den biblischen Charakter einfach und wahr durchgeführt.

§. 14.

Alle Wahrheit der Existenz beruht auf einer inneren Nothwendigkeit und ergibt sich durch sich selbst. Daher schließt das Kunstwerk alles Gesuchte und willkührlich Aufgedrungene aus. Von welchem Tonstück wir sagen, es sey ein gemachtes, oder es leuchte überall die Absicht des Verfertigers, ohne in dem Gegenstande begründet zu seyn, hervor, dies wird als nicht natürlich und als in sich unwahr auf Wirkung keinen Anspruch machen können. Dies zeigen die Compositionen, welche auf technische Virtuosität berechnet sind und, ohne die Aufgabe der schönen Kunst zu lösen, in Aeußerlichkeiten sich verlieren. Die Geschichte der Musik kann nachweisen, in welchen Zeitperioden und durch welche Künstler das Streben nach wahrem und natürlichem Ausdruck vorzüglich geltend wurde, und wie es hier und da selbst

auf Kosten der Correctheit, wie bei Gretry, durchdrang. Allerdings wird zur Erreichung des Ziels vorausgesetzt, daß der Tonkünstler im Besitz und in genauer Kenntniß aller vorhandenen Mittel sey, um nicht zur Wahl unzweckmäßiger durch den Mangel der Umsicht genöthigt zu werden. Wie das Gesetz des Ebenmaaßes mit dem der Wahrheit verschmelze, wurde oben angedeutet.

§. 15.

Haltung.

An die Forderung der Wahrheit schließt sich die der Haltung an, und ist gewissermaßen in jener selbst schon begriffen. Sie gehört nicht der Betrachtung der Anordnung zu und darf nicht mit dem, was wir die innere Einheit eines Ganzen benennen, verwechselt werden. Ein Kunstwerk kann in seinen Theilen wohl geordnet seyn und auf der Einheit eines Grundgedankens beruhen, ohne daß in allem Besonderen die Beziehung hervortritt, durch welche jeder einzelne Theil zu allen anderen in Verhältniß steht, Alles unter sich motivirt erscheint, und das einmal Aufgestellte und Angelegte auch consequent durchgeführt wird. Das Eine soll hervorgehoben, das Andere zurückgestellt die gleiche Bestimmung bekommen; die Gegensätze dürfen nicht aus einander treten, sondern müssen in einer Wechselwirkung stehen; Wichtiges und Minderwichtiges, Näheres und Entferntes kann nur durch feste Ergreifung der eigenthümlichen Bedingungen zu einem gleichmäßigen Zusammenhang gelangen. So gewinnt auch das musikalische Kunstwerk durch Haltung eine charakteristische Bestimmtheit, durch die es verständlich und erfaßbar wird, und ausdauernde Kraft des Ausdrucks, welche Ermattung ausschließt. Der Schöpfer eines Werks möge in Begeisterung eine Idee gewonnen, die Theile der Darstellung nach den Gesetzen der Anordnung vereinigt haben, ihm bleibt dann noch übrig in der Ausführung sich treu zu bleiben, das Eigenthümliche jedes Besonderen im Zu-

sammenhange zu behandeln, und so das Element der charakteristischen Schönheit vollständig wirken zu lassen. So macht allerdings die Haltung eine vorzügliche Tugend des Tonkünstlers aus, nach welcher namentlich Maria v. Weber ein jedes Werk zu beurtheilen pflegte. Es wird aber der Künstler auch hier an die Gesetze des inneren Seelenlebens gebunden und hat die feineren Modificationen zum Bewußtseyn zu bringen, unter denen die inneren Vorgänge sich an einander schließen und verschmelzen. Das Gefühl, welches zur Darstellung kömmt, entwickelt die mannichfachsten Formen, bleibt aber immer doch seiner Natur getreu; seinen Grundcharakter behauptet es unter allen Abstufungen und Beziehungen und gleich einem Flusse über Höhen und Tiefen dahinfluthend wechselt in ihm Stärke und Schwäche und die Richtung nach verschiedenen Seiten, ohne durch Zufälligkeiten, die sich aufdrängen, im Wesen Veränderung zu erleiden, oder sich untreu zu werden. So hat der Musiker wie der Maler bei der Anordnung Licht und Schatten zu vertheilen, in der Ausführung seines Werkes den Winken der Natur sorgsam zu folgen, und fest an dem zu halten, was die Grundlage des darzustellenden Seelenzustandes ausmacht und was diesem zulässig ist. Vergeblich werden wir darauf bedacht seyn, wie die Verbindungen, Uebergänge, Wendungen und was sonst zum Ausbau eines Werkes dient, in einem Musikstücke, wie in einer Symphonie, mit Namen zu bezeichnen seyen; auch durch das Gemüth gehen die Stimmungen und Regungen hindurch, ohne in ihrem Wechsel und Abstufungen auf Begriffe und Namen zurückgeführt werden zu können; allein das innere gleichartige Wesen und die enge Verwandtschaft alles Einzelnen kann in keinem Momente verläugnet werden. Der Componist bleibt an die Natur seines Herzens gewiesen, und dieser muß er treu anhangen. In dieser Treue wird er seinem Werke einen festgehaltenen Charakter verleihen, und durch Be-

wahrung des Reinmenschlichen ein völliges Wohlgefallen erwecken.

Diese Haltung wird in unserer Zeit eine um so dringendere Forderung, als sie mit dem Geschmack des Tages in Widerspruch steht. Dieser verlangt in einem Tonwerke von Allem, was Sinne reizt und ruckweis einwirkt, Etwas zu vernehmen, ohne zu fragen, ob dabei eine charakteristische Durchführung möglich sey. Da soll sich Sanftes und Brillantes, Erhabenes und Tändelndes, Sentimentales und Lärmendes beisammen finden. Alles dies wird nun zusammengereiht und was daraus hervorgeht, wie ungestaltet es auch sey, gewinnt, von allerlei Schmucklappen umhüllt, den rauschenden Beifall der Menge. Wir dürfen nur an eine Unzahl neu erschienener sobenannter Ouvertüren erinnern, die Producte eines unkünstlerischen Verfahrens, das zu bessern einer geistvolleren Zukunft vorbehalten bleibt.

§. 16.

Die Haltung bewirkt in einem Kunstwerke namentlich ein Dreifaches: daß die Darstellung zur wahren und harmonischen wird, daß ihr wirksame Kraft nicht mangelt, daß keine Ueberladung der Schönheit schadet.

Alles Fragmentarische und Skizzenhafte läuft in der Kunst Gefahr unnatürlich und erkünstelt zu erscheinen; denn es gebricht ihm die Beziehung, mit welcher in der Natur auch das Verschiedenartige zu einander hinneigt; alles Ungleiche und Zerrissene mißfällt, weil der Verstand in allem Wechsel nach einem Bestand, in allem Mannichfaltigen nach Einheit, und mit zuständigem Rechte fragt. Nur eine sich treu bleibende und der Natur folgende Durchführung gewährt ein vollkommenes Kunstwerk. Mangelt aber demselben Bindung und consequenter Einklang, so verschwindet zugleich das Ebenmaaß und der ästhetische Zusammenhang, so daß eine Auffassung des dargebotenen Bildes oft gar nicht möglich wird; das Werk erscheint nicht allein als un-

vollständig, sondern auch als unwahr, und schwankt ohne Gleichgewicht. Was Anderes auch enthält den Grund zu mancher Regel der Compositionslehre? Das Musikstück soll, wenn nicht besondere Motive eintreten, im Hauptton enden; jeder zweite Theil soll nicht allein äußerlich angefügt, sondern durch gleichartige, durch das Ganze hindurchgehende Grundzüge verbunden seyn. Also verlangt nicht allein die Vollständigkeit und die Einheit, sondern auch die feste Haltung des Charakters, welcher durch neu hinzugekommene Motive nicht aufgehoben wird. Der ächte Meister arbeitet auch hierzu aus dem Ganzen. Wo die Tonreihen zerrissen erscheinen, wo Melodieen, seyen sie noch so grazios, ohne Haltung sich verbinden, da vermag das Gefühl nicht zu folgen und ohne einen sichern Standpunct zu gewinnen, verliert es mit jedem Augenblicke das Vernommene ohne es anzueignen. Dies kann man an mancher Opernsymphonie von Rossini, z. B. zu Elisabeth, erfahren. Als Musterbild dagegen sey aus Beethovens reichen Schätzen nur das Allegro zur C moll-Symphonie erwähnt, welches in seinem edlen und ernsten Charakter fest dasteht gleich einem plastischen Werke und durch seine innere Harmonie alsbald in die Seele des Hörers eindringt. Auch Clementi, Dussek, Field, Haydn und andere Meister des Pianoforte haben hierin zum Vortheil ihres Instruments einen sicherern Tact beurkundet, als Neuere. Selbst diejenigen verstoßen durch Mangel der Haltung gegen die Wahrheit, welche den Stimmen der Begleitung nicht eine consequente Einstimmung mit der Grundidee der Hauptstimme geben und jene als etwas Zufälliges behandeln. Was verkümmert an Poesieen, z. B. an Bürger's Gedichten (um einen älteren zu nennen), den Genuß anders, als die Störung, mit welcher in einer schönen, gemüthvollen Darstellung ein fremdartiges Bild oder ein unedler Ausdruck oder eine leere Phrase sich uns aufdringt? Und ist nicht auch der Mensch mißfällig, welcher charakterlos, ein Spiel der Laune und des

Zufalls, die innere Harmonie vermissen läßt? So aber auch das Kunstwerk gleicher Art.

§. 17.

Eine feste Haltung bewahrt einem Werke Kraft und Wirksamkeit, während alles Schwankende, in sich Inconsequente und mit Zufälligkeiten Spielende in sich selbst ermattet und versinkt. Dies zeigt uns in Musterbildern die Kunst der Alten. Die Neuere vermag nicht immer sich vor einer nur zu schnell übermächtigen Sentimentalität zu sichern, und diese gibt sich zufälligen Bestimmungen hin, welche der Darstellung Ungleichheit ertheilen und sie schwächen. Den Beweis liefert die Tonkunst nicht minder als die Malerei und die Poesie. Vergleichen wir nur die Werke älterer Zeit mit den neuesten. Wie Säulen eines Doms stehen jene da und werden durch alle Zeit stehen, wenn auch ein empfindelndes Zeitalter solche ehrwürdige Hallen flieht; sie besitzen aber diese andauernde Kraft und Wirksamkeit auf jedes nicht verbildete Gemüth zum großen Theil durch die ruhige und stetige Entwickelung der Gefühle, durch die sichere Beziehung alles Einzelnen auf einander, durch den festen Charakter. Die Empfindsamkeit dagegen ermangelt der Kraft durch ihr unstetes Schwanken und zerfließt endlich in nichtige und leere Formen. So wird die Figurirung, durch welche die neuere Musik einen so großen Reichthum gewonnen hat, leicht so verwendet, daß beim Mangel einer gehaltenen Durchführung der ihr hingegebene Gedanke verflüchtigt wird und oft wol ganz verloren geht; wenigstens ist die Gefahr nahe in's Weichliche und Gezierte zu verfallen. Producte, die einem so kraftlosen Geschmack entsprießen, berauben uns des Genusses der classischen Werke. Ist nemlich die Tugend, von welcher wir sprechen, nicht jedem sonst ehrenwerthen Künstler eigen, so darf auch nicht jeder fertige Spieler und Sänger sich befähigt erachten, das Verdienst eines in Haltung ausgezeichneten Werkes in seinem Vortrag

zu wahren und wirken zu lassen. Sonaten von Clementi und von Berger (in Es dur, C moll) können als Vorbilder für alle Zeit genannt werden; sie aber übersieht schon unsere Mitwelt oder stellt sie wegen alterthümlicher Gründlichkeit zurück. Doch kann nur das Werk gründlich heißen, welches in reiner Schönheit und Grazie auf festem Boden stehend Kraft des bestimmten Charakters bewährt und ein reges Leben in gleichmäßigen Pulsen erkennen läßt.

§. 18.

Alle Ueberladung widerstrebt dem Ausdruck der Schönheit; sie stammt aber zum Theil aus dem Mangel der Haltung, indem man dasjenige, was aus dem Inneren eines Grundgedankens entnommen werden soll, mit dem vertauscht, was von außen herangezogen leicht übermächtig wird und das Wesentliche beeinträchtigt. Auch der bloße Schmuck muß ein Motiv, und zwar ein von der Idee des Ganzen ausgehendes, in sich tragen und darf nicht vom Zufall abhängig werden. An unrechter Stelle angebracht beleidigt er sogar. Netscher malte eine sterbende Kleopatra im glänzenden Atlaskleide, als ob sie der Tod vor der Toilette überrascht hätte. Ihm wären nicht wenige Tonkünstler aus neuester Zeit zu vergleichen, die einen Zusammenwurf von Bildern mit Flitterputz, als lasse sich dadurch eine Idee vertreten oder ausrüsten, unter dem Namen der Kühnheit oder Genialität darbieten. Gluck dagegen, der mit allen Kräften der Seichtigkeit entgegenkämpfte, verwarf das beliebte Passagenwerk und lenkte die gehaltene Sprache seiner Töne unmittelbar dadurch zum Herzen, daß er alle unwesentliche Ausschmückung zurückstellte, und nicht von dem einen Wege abschweifte, den ihm der Hauptgedanke jedesmal anwies; ja er konnte in solcher Resignation sogar hart werden, um eine Grundansicht festzuhalten. Unsere Zeit kennt dies Alles nicht mehr. Gut angelegte Stücke erhalten ein Außenwerk, welches das

Ganze zum Wanken bringt oder gar erdrückt. Da werden die Instrumente von der Klapptrompete bis zum Triangel aufgeboten und das Ergebniß sind, wenn nicht sinnloser Lärm, doch nur unzweckmäßige und leere Töne. So wenig aber ein Redner blos schön verzierte Worte machen darf, eben so auch nicht der Musiker blos zierliche Tonphrasen. Charakteristische Zeichnung in fester Haltung fällt freilich, nachdem ein großer Reichthum von Mitteln aufgefunden und manche Beschränkung veralteter Regeln beseitigt ist, dem Künstler schwerer, weil hierzu ein höherer Grad von Besonnenheit und Selbstüberwindung erfordert wird, und das einfach Schöne nicht mit den Gelüsten des Zeitgeschmacks einstimmt; allein ein ruhig abgemessener und festgehaltener Gang gewinnt auch den Namen des Edlen, und keine Sorge darf entstehen, als stimme damit nicht eine erhöhte Erregung voller Kräfte ein. Fülle und Kraft dürfen nicht mit Ueberladung verwechselt werden.

§. 19.

Was das Besondere anlangt, erfüllt die Melodie das Gebot der Haltung, indem sie in ihrem Fortgange und ihrer allmäligen Entwicklung mit selbständiger Freiheit den eigenthümlichen Charakter behauptet, und was ihr zukommt, nicht durch die Macht der Harmonieen entreißen läßt. Dies kann leicht geschehen. Wie manches Lied besteht nicht in sich und hätte ohne die obherrschende Harmonie eine sehr dürftige Existenz; man nehme die Begleitung hinweg, und ohne innere Haltung und Bindung schwankt das Ganze in kaum erkennbaren Formen. Auf einer anderen Seite geschieht es nicht selten, daß der Componist, von der Lebendigkeit des Gefühls hingerissen oder im Aufflug der Phantasie, sich der Selbstmacht begibt und vergessend, wie nur aus ruhiger Entfaltung eine schöne Blüthe hervorgeht, in unstetes Schwanken verfällt und im Mangel der Festigkeit das in erster Erfindung Wohlbegabte verkommen läßt. Ein-

zelne charakteristische Züge geben noch kein Gemälde. Auch wirkt in der Kunst Nichts nachtheiliger als ein nachlässiges Sichgehenlassen, wobei der Zufall sein neckendes Spiel treibt, und einen festen Standpunct einzunehmen nicht einmal dem selbstthätigen Hörer gegönnt wird. Hat die Musik sich in der von Mozart begründeten Periode so weit ausgebildet, daß sie die der Malerei und Poesie geschriebenen Gesetze der Darstellung fast vollständig auf sich zieht, wie könnte sie da im Beruf der Charakterzeichnung der Anforderung an streng durchgeführte Haltung im Melodischen überhoben werden?

§. 20.

Herkömmlich sprechen wir von fließenden Melodieen, vom Fluß der Modulation, und bezeichnen damit eine Tugend, die wir in classischen Werken von Händel und Bach bewundern; damit kann aber nicht blos gemeint seyn, daß sich die mannichfaltige Tonfolge als eine Entwickelung darstelle, in welcher jedes Vorangegangene den Keim des Folgenden in sich schließt, sondern auch, daß das Ganze, wie in einem Flusse, ein Continuum ausmache, in welchem ein gehaltener Charakter kund wird. Man wähle zum Erweis das einfachste Beispiel, Händel's Arie im Messias: Er weidet seine Herde, oder im Alexanderfest: Töne sanft du lydisch Brautlied. Bei der Reinheit der Harmonie, bei der sprechendsten Wahrheit, namentlich in letzterer, wo jedes Wort des Textes auch in dem Ton enthalten ist, bei der natürlichen Fortschreitung der Töne beruht der hohe Werth vorzüglich in der musterhaften Haltung, in welcher jede Erhebung, jede Dehnung eine innere Nothwendigkeit mit sich führt. Daß bei solcher Gestaltung das Rhythmische wesentlich mitwirkt, bedarf kaum der Nachweisung.

§. 21.

Neuere Werke veranlassen zu einer Unterscheidung, welche auf ältere Zeit nicht anwendbar scheint. Wir

haben nemlich neben Werken, in welchen die Ausführung einen festgehaltenen Charakter erkennen läßt, auch solche erhalten, welche naturgemäß im Streben nach einer festen Form begriffen sind, und in diesem Streben eine wechselnde Unruhe und ungleiche Thätigkeit zeigen. Leicht können sie für charakterlos erachtet werden, und doch behaupten sie eben in dem Unsteten und Getheilten ein Charakteristisches. Was bei dem schwachen Künstler als Mangel so erscheint, wird bei dem Genialen ein Gegenstand ästhetischer Beurtheilung. Hätten dies die Kritiker bei Beethoven beachtet, würden sie, vom Tadel abstehend, erkannt haben, es spreche in einzelnen Stücken seiner Sonaten nicht sowohl ein tief bewegtes, seiner Kraft aber mächtiges Gemüth sich aus, als vielmehr ein beunruhigtes und in dem Ringen nach einem Licht- und Ruhepunct schwankendes, und dies verbreite über das Ganze den Schein von Haltungslosigkeit. Diese würde statt finden, wenn die Musik auf Zeichnung gewordener und ausgebildeter Zustände beschränkt wäre. Nur darf damit nicht die Schwäche verwechselt werden, bei welcher das Schwanken von außen stammt.

§. 22.

Auch die Gattung der Tonwerke modificirt nach ihrem Charakter den Grad der Anforderung. So kann im humoristischen Stil des Scherzo eine Haltung, wie sie einer ruhigen Lebensbeschauung in einem Andante zukommt, nicht erwartet werden. Dies bemerkend hat Mancher in unseren Tagen sich verleiten lassen einer affectirten Phantasterei zu huldigen, als ergebe sich ohne alle Nachfrage nach Schönheit aus einem formlosen Gemengsel oder einer carricaturartigen Verzerrung ein humoristisches Tonbild. Beethoven schritt hier bis zur äußersten Grenze der Kunstform, aber mit sicherem Schritte vor, und doch hat er auch seinen enthusiastischen Verehrern noch Zweifel überlassen. Was ist nicht über das Scherzando der Symphonie aus C moll, um

einen gehaltenen Gedanken zu erreichen, von dunkeln Pforten des Geisterreichs, von religiöser Ermuthigung und Anderem phantasirt worden! Die Schwierigkeit liegt darin, daß man der, wie Jean Paul richtig sagt, vernichtenden Keckheit des Humors die im Grunde geborgene und leitende Idee nicht alsbald ablauscht und nicht mit Sicherheit bezeichnen kann.

§. 23.

Leichtigkeit.

Von selbst versteht sich, daß wir unter den Gesetzen der Kunstdarstellung als Leichtigkeit nicht jene Tauglichkeit benennen, nach welcher ein Musikstück von minder fertigen Spielern oder Sängern ohne Schwierigkeit ausgeführt werden kann; auch ist's nicht unmittelbar die Cantabiliät, welche man einer jeden Production vorschrieb, als man verlangte, „sie müsse vor Allem singbar seyn oder leicht gesungen werden können."

Die Kunst stammt aus freier Thätigkeit des Geistes, und in ihr darf der berechnende Verstand nicht vorherrschen. Wo Absicht und Erzielung sichtbar wird, tritt die Schönheit, die jeden äußeren Zweck zu verschmähen berechtigt ist, scheu zurück; denn ihr Lebensprincip beruht in der Freiheit. Doch wissen wir auch, wie das Schaffen eines Kunstwerks nicht ohne eine nach Regeln bewirkte Ausbildung und nur nach theoretischen Gesetzen möglich wird, so daß alsbald eine Collision zwischen der der Phantasie eigenen Freiheit und der vom Verstande bestimmten Nothwendigkeit entsteht. Daraus entwickelt sich leicht eine dreifache Gefahr für den Künstler; denn ästhetisch fehlerhaft ist's, wenn ein Erkünsteltes an die Stelle des Natürlichen tritt, oder wenn Affectation die Wahrheit verdrängt, oder wenn das Mühsame, obgleich es nicht unnatürlich oder unwahr ist, den freien Aufschwung des Geistes ersetzen soll. Führen wir dies auf einen allgemeinen Grundsatz zurück, so ergibt sich das Gesetz: von der Kunst müsse alles Erzielte, Erzwungene

und Schwerfällige ausgeschlossen bleiben. Die Malerei fordert daher von ihren Pflegern natürliche Leichtigkeit, und wir können diesen Ausdruck auch für die Musik beibehalten. Auch hier dürfen die Spuren der Mühe nicht sichtbar werden, und was als Kunstwerk aufgestellt wird, muß wie ein Naturproduct in seinen feinsten Theilen mit Leichtigkeit vollendet scheinen. Daher können wir auch in diesem Sinne von Natürlichkeit in der Kunst sprechen. Dies schließt das Studium keineswegs aus, das der Kunst nimmer erlassen werden kann, wenn es auch mehr ein inneres wäre und sich auf Uebung der gesammelten und methodisch entwickelten Kräfte richtete. Bei charakteristischer Zeichnung verlangt der Gegenstand tiefes Eindringen und allseitige Erwägung der Momente. Dennoch darf das Werk, wie das alte Sprichwort sagt, nicht nach Meisel und Lampe riechen.

§. 24.

Die mit Sicherheit verfahrende Leichtigkeit zeigt sich namentlich in der Modulation, deren Gang als einen natürlichen und frei sich bewegenden man zu aller Zeit als einen Vorzug anerkannt hat. Die harmonische Fortschreitung darf nicht den Grundriß, nach welchem gearbeitet worden, verrathen, und nicht die Theorie durchblicken lassen. Viele meistens nicht gedruckte Werke aus der Zeit von Telemann und Homilius (wenn auch diese selbst Vortreffliches schufen) konnten mit Rechnenexempeln verglichen werden und waren in ihrer contrapunctischen Behandlung nur befähigt den Verstand zu befriedigen, ohne wirksamen Antheil der Schönheit. Es waren Kunststücke, an denen allein die Mühe und das theoretische Studium beachtet werden kann. Ein Meister der schönen Kunst soll nicht merken lassen, daß er Zollstab und Winkelmaaß angewendet hatte; er soll zeigen, daß Alles bis auf's Einzelne in seiner Seele fertig vorlag und die Production nicht von Schmerzen des sauren Fleißes begleitet ward. Wer meint, er müsse Bach al-

lein nach der Vollkommenheit der contrapunctischen Kunst beurtheilen und verehren, verfährt einseitig; denn Keiner überragt diesen Meister in freier geistiger Bewegung und in leicht beschwingter Schöpferkraft. Läßt sich auf dessen Präludien nicht der künstlerische Ausdruck anwenden: sie seyen wie hingeworfen?

§. 25.

Jede Affectation als ein Erzwungenes und Berechnetes mißfällt, so lange noch ein reines Geschmacksurtheil gültig bleibt. Sie wird nicht selten zum Manierirten und ermangelt der frischen Kraft, welche das Gemüth des Hörers ergreift und festhält; denn wenn das so von außen Herangezogene und mit Absicht Ausgewählte auf Momente wirksam seyn und frappiren kann, trägt es doch eine lähmende Gezwungenheit in sich, von welcher Niemand sich gern täuschen und fesseln läßt. Dies hat vorzüglich in einem Zeitalter statt, wo neben einzelnen großen Geistern Viele in eitlem Beginnen streben auch als groß hervorzutreten. Nachdem die Poesie dies vielfach erfahren hatte, mangeln solche Erscheinungen auch auf dem Gebiete der Musik nicht. Unsere Tage kennen sie. Viele neue Werke können darum weder auf Effect, noch auf dauernde Anerkennung Anspruch machen, weil in ihrer Ausführung eine Gefühlsaffectation herrscht, welche sich aufdrängend alsbald lästig und widrig wird; das Gespreizte, Verzerrte und mithin Unnatürliche schafft dem Zuhörer nur Pein, und kann den Glauben an eine höhere Bedeutsamkeit der Kunst verkümmern. Aufgedunsene Leerheit steht immer im Dienste der Unwahrheit. So täuscht das von jungen Künstlern jetzt überhäuft angebrachte Passagenwerk durch den Schein der freiesten Bewegung nur auf kurze Zeit; die Urheber sind Sclaven eines falschen Geschmacks und in den zufällig an einander gereihten Formeln, sie mögen noch so wild toben, liegt weder freie Bewegung noch absichtlose Schönheit.

§. 26.

Einen anderen Weg schlagen diejenigen ein, welche in der Besorgniß, den Namen der Genialität zu verlieren, das Ungezwungene einer einfachen Natürlichkeit verschmähen und in schwerfällige Schwulst übergehen, oder aus Scheu vor Popularität, welche sie mit Trivialität verwechseln, zu Sonderbarkeiten ihre Zuflucht nehmen, die immer nur durch Künstelei herbeigezogen werden. Habt nur Genie! ruft Jean Paul allen Kunstjüngern zu. Das Genie aber weicht dem Gesetz nicht aus und verletzt es nicht; doch es bewegt sich innerhalb der gesetzlichen Normen frei und leicht. Die bildliche Sprache theilt ihm mit Recht Schwingen und Flug zu; wozu aber Maschinerie und Hebezeug, welches der Mechaniker gebraucht? Auch führt die aller Schwerfälligkeit entnommene Sicherheit, mit der es sich erhebt, zur gelingenden Darstellung des Großen und Mächtigen; es kann in seinem Schaffen selbst kühn und keck werden. Dies hat uns Beethoven in vielen Beispielen gelehrt, ohne in's Schwülstige zu gerathen. Wie aber wäre auf der anderen Seite die Aufstellung gewisser Gattungen der Kunstwerke, wie des Scherzo, des Rondo, ohne Leichtigkeit möglich, wenn in der flüchtigen Bewegung bald Heiterkeit, bald humoristische Laune sprechen soll, und das freie Umherschweifen selbst die Grenze des Phantastischen berühren darf, wie dies Mozart und Beethoven am entschiedensten bewährten. Aber auch die Gemüthlichkeit verlangt solche Unbefangenheit, welcher die brauchbaren Mittel immer zur Hand sind, alles Künstliche und Ueberschwengliche aber Verderbniß bringt. Dies haben Hummel, Field, Franz Schubert im Rondo gezeigt.

§. 27.

Wie viel die natürliche Leichtigkeit vermag, erkennen wir in einer täglich bestätigten Thatsache. Es kann ein Componist, ohne einen höheren Grad von Genialität zu besitzen, durch Erfahrung und Studium zu einer ge-

wissen Summe von Gedanken gelangen; seine Werke werden keinen Tadel verdienen und sogar sich in gewissen Kreisen Beifall erwerben, wenn er das mühsam Erworbene mit Gewandtheit und leichter Behandlung verwendet und mit dem eben nicht allzu reichen Besitzthum geschickt umzugehen weiß. Dies hat Künstlern, wie ehedem Pleyel und jetzt Czerny (dem musikalischen Fa presto, wie man Lucas Giordano nannte), eine große Menge von Productionen möglich gemacht, deren Werth nicht verkannt werden darf. Wenn nicht ohne guten theoretischen Grund der Künstler gewarnt werden mag, nicht mit ängstlichem Grübeln bei seiner Arbeit zu verweilen, so liegt die ästhetische Beziehung klar vor, indem ein freies Erzeugniß der Begeisterung den Zauber der Schönheit ursprünglich mit sich führt, und dieser, mangelt er einmal, auch nicht durch Sinnen und Künsteln herbeigezogen werden kann. Dies kommt den Vielschreibern in ihren engen Kreisen zum Vortheil.

§. 28.

Verstanden wir unter Leichtigkeit nicht den Mangel der Schwierigkeiten für die Ausübung der Musik, so ergibt solcher sich doch zum Theil aus jener Unbefangenheit des schaffenden Künstlers, von welcher wir hier sprechen. Das Schwerfällige und Erkünstelte ist meistentheils mühsam oder gar nicht zu erfassen und auszuführen. Weil nun aber diese Faßlichkeit nicht allein die Handhabung eines Instruments, sondern auch die Auffassung des Hörers betrifft, wird die Forderung freier Bewegung dem Künstler auch um des Erfolgs willen am Herzen liegen, und hat ihm die Natur den Beruf hierzu versagt, er nicht durch vergebliche Mühe Anderen Beschwerde und Mißmuth bereiten, wo das Verlangen auf den Genuß des Schönen gerichtet ist. Keinen traurigern Anblick gibt es, als einen vortragenden Virtuosen oder Sänger sich auf dem Wege des Unnatürlichen und oft wol gar des Unvernünftigen abarbeiten se-

hen, wobei für eine ausdrucksvolle Darstellung weder Kräfte noch Gelegenheit vorhanden sind. Zwar können Rücksichten eintreten, nach welchen das Technische in seiner Vollkommenheit hervortreten soll, und die größten Künstler, wie selbst Bach, haben nicht unterlassen absichtlich Schwierigkeiten für die mechanische Ausführung zu häufen; doch wird der Unterschied bald klar, wie in diesem Verfahren der besonnene Tonsetzer von dem verbildeten absteht. Bei Bach erkennen wir den inneren Drang sich in kühnen und endlosen Combinationen zu ergehen, bei Beethoven ist's der bedeutungsvolle Inhalt, welcher große technische Fertigkeit in Anspruch nimt, um vollständig zur Erscheinung zu gelangen; wie aber deuten wir das Verfahren heutiger Claviercomponisten, wenn sie das, was sich auf natürliche Weise vortragen ließe, in eine auffallend verkehrte Weise, wobei Hände verdehnt und Finger verrenkt werden möchten, zur Darlegung mechanischer Fertigkeit fast gewaltsam zwängen? Arrangements der Orchesterstücke, welche dem Clavierspieler fast Unmögliches zumuthen, schwächen den Eindruck des Ganzen, indem sie alles Einzelne auffammeln, und doch Vieles unbenutzt bleibt. Ueberdies aber findet die Kunst, ohne ihrer Würde zu entsagen, einen Wirkungskreis in der Popularität, welche sich mit Volksthümlichkeit vereinigt. Da macht Faßlichkeit und leichte Behandlung eine unerläßliche Voraussetzung aus. Es wäre traurig, wenn der Antheil an der Musik nur den Virtuosen vergönnt wäre, oder der Weg zu ihrem Besitz allein durch Erudition gebahnt würde.

§. 29.

Aus dem Ernste, welcher unserer neu erstandenen Musik gleichsam eingeboren war, als sie in den Kirchengesängen sich zur Kunst heranbildete, entwickelte ein freieres Leben das Lebhafte und Leichtbewegte. So ist's gekommen, daß in dieser Hinsicht rasche Lebendigkeit zu

einem Grundprincip musikalischer Darstellung gemacht wurde. Wir haben hier nicht weiter zu beachten, was durch ein Ueberbieten der Lebhaftigkeit und Eile nach einem modischen Geschmack unserer Zeit geschadet wird; vielmehr bleiben wir bei dem Satze stehen, das Lebhafte liege nicht in Geschwindigkeit als solcher, sondern in einer inneren Belebung, die zwar nicht allein im Rhythmischen besteht, in demselben aber am kenntlichsten hervortritt. Dieser Belebung, welche dem Matten und Todten entgegensteht, sey unsere letzte Betrachtung gewidmet.

§. 30.

Belebung.

Ueberschauen wir die Gesetzlichkeit, nach welcher ein Kunstwerk von der ersten Conception und Anlage verwirklicht wird, so nehmen wir wahr, daß durch das Ganze ein schöpferischer Geist waltet, welcher aus dem Inneren ein Leben hervorruft, um es, in sinnlicher Gestalt zur Anschauung gebracht, wieder zu dem Inneren zurückzuführen, und das Ergötzen an einem rein geistigen Daseyn, welches wir Schönheit nennen, zu vermitteln. So spricht die Musik Leben durch Leben aus; alles Todte und Ermattete hält sie von sich entfernt, und Beseelung ist's, was das musikalische Kunstwerk in seiner Vollendung darstellt. Diese Belebung hat, obgleich in der gesamten Kunstthätigkeit wirksam, am kenntlichsten in der Ausführung statt, und zieht daher hier unsere besondere Beachtung auf sich.

§. 31.

Eine bedeutungsvolle Idee, in ihrer Darstellung vollständig erfaßt und im Aufbau zu einem Ganzen wohl geordnet, wird von dem Künstler im Einzelnen nur unter der Bedingung vollkommen ausgeführt, wenn die treue Uebertragung innerer Bewegung auf das Aeußere der Tonzeichen durchdrungen ist von jenem geistig belebenden Wesen, welches auf der einen Seite den charakteristi-

schen Ausdruck in Tönen und Tongruppen hervorruft, auf der anderen Seite durch Glanz und Anmuth die Bilder ausschmückt, so daß dem Verlangen nach ästhetischer Wahrheit und nach Schönheit eine volle Befriedigung werde. Licht und Wärme können wir auch bei einem Kunstwerke die Elemente des Daseyns nennen, wie ja der einzelne Ton bei aller Reinheit nach Seele und Innigkeit verlangen läßt. Die Pygmalionsstatue soll athmen oder doch zu athmen scheinen.

§. 32.

Daß nemlich Lust und Schmerz, Verlangen und Abneigung, Furcht und Hoffnung und wie sonst die Seelenzustände heißen, in ihrer Eigenthümlichkeit wie in ihrem Wechsel, im steigenden und sinkenden Grade der Lebhaftigkeit treu und dem fremden Gemüth erfaßbar durch Töne dargestellt werden, dies wird allein dadurch möglich, daß die ausgeführte Zeichnung nicht des belebenden Hauchs ermangelt und in den Lauten sich wirklich Seele ausspricht. Dazu kann freilich keine Theorie Anweisung geben. Betrachten läßt sich, wie es im zweiten Buche geschah, welche Mittel in Höhe und Tiefe, in Stärke und Schwäche der Töne, im Rhythmus und Klang vorhanden sind, um in den feinsten Zügen dies zu verwirklichen. In Allem aber muß freie Regung des Lebens enthalten seyn. Wir stehen da auf einem Puncte, von welchem aus die Forderung der Cantabilität und wie solche in früherer Zeit zur strengsten Vorschrift wurde, ihre Rechtfertigung und richtige Deutung gewinnt. Unter allen Lauten trägt die Menschenstimme am meisten Leben in sich und ist das unmittelbare Organ der Seele, durch welches nicht allein die feinste Nüancirung der Zeichnung, sondern auch die frischeste Beseelung erreicht wird. Nach ihr nehmen die Blasinstrumente den nächsten Platz ein. So konnte man in dem Singbaren ein Princip der Darstellung überhaupt finden. Dies aber hat der Künstler auch bei

vielstimmigen Werken wohl zu beachten, und in ihm liegt ein Gesetz für die Instrumentirung.

§. 33.

Die Summe der vorhandenen Mittel ist groß und hat sich mit jedem Schritt der Entwickelung der musikalischen Kunst erhöht. Welch ein Abstand liegt, wir wollen nicht sagen zwischen der Zeit Guido's, wo noch kein Unterschied zwischen Dur und Moll hervortrat und die Stimmführung auf die Härte und Enge von Quarte und Quinte hingewiesen war, sondern zwischen Palestrina und unserem Kunstbetrieb, durch welchen die Quelle der Ausdrucksformen fast erschöpft scheinen möchte. Was so mit der Zeit sich entwickelt hat, gehörte jedoch auch großentheils nur seiner Zeit an, ohne für jede andere in gleicher Weise gültig zu bleiben. Manche der Figuren, welche Händel anwendete, erscheinen uns jetzt schon veraltet; viele ältere werden geradehin für unbrauchbar erachtet, und zwar nicht nach dem Wechsel eines modischen Geschmacks, sondern im Umtausch des Stils und der in demselben beruhenden Normalidee der Schönheit. Ist denn nicht das Passagenspiel erst durch Meister des Claviers, wie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, freier ausgebildet worden? Die Vorzeit, kehrte sie zurück, würde erstaunen und auf dem nun gewonnenen Gebiete sich fremd fühlen. Dennoch bleibt die Natur des Tons für immer eine unerschöpfliche Quelle, insofern derselbe auf einer harmonischen Grundlage, aus welcher sich die einzelnen Bestandtheile ablösen und frei bewegen können, beruht. Mit jedem Schritte der Entwickelung der Kunst wächst daher auch die Zahl der für die Aussprache des inneren Lebens geeigneten Mittel. Tonreihen gestalten sich zu Figuren, in welchen die mannichfaltigste Bewegung erscheint und das verschlossene Leben gleichsam fließend wird, ihre Verwendung mag auf formale Schönheit gerichtet seyn, wie vorzüglich bei Mozart, oder sie mag auf charakteristischen Ausdruck hinwirken, wie bei Gluck,

oder sie mag ideale Bedeutsamkeit in sich tragen, wie bei Beethoven; im Rhythmus gewinnen wir durch Accent und die Vertheilung der Bewegung typische Formen, in welchen die mannichfach nüancirten Seelenzustände mit allen ihren Steigerungen und Hemmungen Raum finden.

§. 34.

Im vollen Besitz dieser Mittel zu seyn, wird von dem Künstler als Voraussetzung einer höheren Bildung verlangt; das Werk soll einen verhältnißmäßig größeren oder geringeren Reichthum erproben. Diesen zu gewinnen steht auch auf rechtlichem Wege eine Entlehnung frei; denn sind einmal Ausdrucksformen erfunden und neue Bildungen in Figuren gewonnen, bieten überdies die Instrumente eine Mannichfaltigkeit zusammenwirkender Kräfte dar, so liegt dies Alles zu gemeinsamer Verwendung vor; der besonnene Künstler wird es sich so zueignen, daß jede in ihm auflebende Idee auch ihre eigenthümliche Bezeichnung findet und als eine ursprüngliche mit sich bringt. In der Verwendung aber thut sich der Reichthum dann erst kund, wenn die Formen nach den früher erläuterten Gesetzen bedeutungsvollen und wahren Inhalt in sich schließen und der Idee der Schönheit dienen; außerdem bezeugt bloße Anhäufung noch nicht einen reichen Besitz. In unserer neuesten Musik existirt Vieles, was in aufgeschwellten Massen dennoch die traurigste Armuth birgt, welcher die Zuthat gleisender Schmucklappen aufzuhelfen nicht vermag. Während Viele durch Dürftigkeit des Geistes an das Gewöhnliche gewiesen sind und in Mattheit versinken, meinen Andere, was innerlich ihnen abgeht, durch emsige Aufsammlung von außen zu erreichen und verlieren sich in diesen Aeußerlichkeiten ohne Zweck und Wirkung. Beispiele finden wir in Meyerbeer's Opern, in Herz's und Chopin's Clavierwerken, bei deren Uebermaaß an Combinationen, wie ein Kritiker sagte, dem Hörer krank und weh zu Muthe wird. Freilich leben wir in Tagen,

wo man uns überreden will, daß bei der Musik von Chopin Aller Herzen tief ergriffen und zu himmlischer Freude erhoben schlagen; ja Einer der Begeisterten nannte dieses Künstlers Werke „unter Blumen eingesenkte Kanonen, welche die Weltherrscher zu fürchten hätten." Allein in Compositionen, wo melodische Sätze nur wenige Tacte füllen, wird alle zierliche Ausstellung, die man als glühende Schwärmerei und Tiefe des Reichthums bezeichnet, zu leerem Plunder, die Häufung der brillanten Passagen lächerlich. Als die Romantik in der Poesie uns durch die schlegel'sche Schule Pein und Noth in reichlichem Maaße bereitet hatte, wendete sie sich mit ihren Unbilden zur Musik. Wer aber lieset heutigen Tages noch die poetischen Producte jener Zeit? Man kennt sie kaum. Dem ächten Künstler wird durch Fülle und Energie der Phantasie, verbunden mit klarem Bewußtseyn der Idee, das Gelingen bereitet, wenn er den wohl erfundenen Gedanken in mannichfaltigen Wendungen auflösend, verbindend, erweiternd, verstärkend verarbeitet, und von allen Puncten aus für die volle Erregung und Nährung des einen Gefühls hinwirkt. Die Grade des Umfangs richten sich nach dem Gegenstand und der Kunstform; denn in Compositionen für Orchester, einem Gewebe von Stimmen, wird der reichste Vorrath niedergelegt, wie dagegen das einfache Lied nur geringen Anspruch macht. Von Innen aber muß das Leben hervortreten, nach Innen der Prometheusfunken dringen.

Uns ist ein noch nicht erreichtes Muster in Beethoven gegeben. Stets bedarf er für die freie Bewegung seiner Melodieen und für den Aufbau der Harmonieen eines weiten Raums, welchen er mit der reichsten Ausführung zur vollsten Belebung aller Theile erfüllt. Man darf ihn den Unerschöpflichen nennen. Neue Bilder strömen ihm allwärts zu und man kann bisweilen wahrnehmen, wie er sich selbst gegen den Strom mäßigend stemmt; in dem einmal angeregten und kräftig aufleben-

den Gefühl bringt er jedes kleine Moment zur Entwickelung und gelangt damit zu äußersten Puncten, wohin ihm der minder begabte Hörer nicht folgen kann. Man vergleiche nur die achte Symphonie in F, die Sonate Op. 106 in B dur oder die Variationen Op. 120, wo schwer fallen möchte, neue Formen in gleicher Weise wie die aufgestellten, charakteristisch gestaltet hinzuzufügen. Bei vielen Anderen, die auch nach dem Kranz ringen, erscheint eine reiche Ausführung als ein blos Aeußerliches; bei jenem Meister macht sie Entfaltung der Idee aus, und was die Phantasie frei in Bilder kleidet, ist ein Grundgefühl, dessen idealer Inhalt die ganze Seele erfüllt. Anders zeigt sich der nicht geringere Reichthum in der Ausführung bei Bach und Händel, so daß es der Mühe lohnt, diese Helden der Kunst in ihrer besonderen Befähigung und Art genauer zu vergleichen.

§. 35.

Doch auch schaden kann der Reichthum, und eine erhöhte Belebung zertheilt nicht selten die Kräfte, die zusammengehalten stärker wirken. Unsere figurirte und geglättete Musik vermag nicht in der Art und in dem Maaße wirksam zu seyn, wie die alte einfache, welche allein das Gemüth beschäftigte und als Gesang unmittelbar geistige Befriedigung erstrebte. Die neue dagegen nimt den Verstand in Anspruch, gönnt der Phantasie den freiesten Flug und hat es mit Sinnenreiz zu thun, so daß die erforderte Combination zur Einheit nicht allein schwieriger wird, sondern auch die unmittelbare Auffassung durch Sinn und Gefühl hemmt. Wie viel mehr dies eintreten müsse, wenn die Belebung, zum höchsten Grade gesteigert, die Kräfte nach allen Seiten hin wirken läßt, zeigt die Erfahrung, indem jene einfachere concentrirte Darstellung die Gemüther zu beschaulicher Ruhe und zu einem Seelenfrieden führt, den wir aus den Werken neuer Zeit nur selten gewinnen. Wie hat nicht die übermächtige Virtuosität des Orchesters den

poetischen Gehalt verdrängt, und wie oft verschmähen Componisten den Zauber der Grazie, uneingedenk, daß in einer Lossagung von dem Gesetz der haushälterisch schaffenden Natur immer ein Irrweg liegt.

§. 36.

Es giebt zwei Wege vielstimmiger Darstellung. Auf dem einen läßt der Componist Stimmen zu Stimmen treten um ein harmonisches Ganzes zu bilden, wobei denn jede Stimme ihren freien Gang behält und in Umkehrungen und jeder Art contrapunctischer Gestaltung der Phantasie Bilder darbietet, welche die Einheit der Harmonie in sich tragen. Auf dem anderen wird die Harmonie als fertig zum Grunde gelegt, und es entwickelt sich aus derselben ein mehr oder weniger freies Tonspiel, in welchem eine Stimme die Vorhand gewinnt und der Leiter der Entfaltung wird. Jener Weg sichert die Klarheit mehr als dieser, auf welchem nur zu leicht eine Anhäufung des zu entwickelnden Stoffs eintritt oder auch von außen herangezogen wird, was das Wesentliche in den Hintergrund drängt. Die Meister neuer Zeit verfolgten diesen Weg, geriethen aber auch nicht selten bei absichtlicher Herausstellung eines prunkenden Reichthums in Unklarheit. Am meisten wird dies bei Gesangwerken sichtbar, wo das, was Belebung und Verstärkung der Gefühle gewähren soll, als die Hauptsache behandelt und die Melodie durch Harmonieen verdunkelt und unterdrückt wird. Aller Reichthum und alle vermeintliche Pracht vermögen nicht gegen Verletzung der unerläßlichen Gesetze der Darstellung zu entschädigen.

§. 37.

Belebung gewinnt allerdings das Werk durch die einer Hauptstimme beigesellte Begleitung mehrerer Stimmen, indem diese nicht allein Verstärkung, sondern auch Ausdruck verleiht, um das in dem Grundgedanken Enthaltene mit ganzer Kraft oder in vollständiger Ausspra-

che darzulegen. Vorausgesetzt wird also Inhalt und die Möglichkeit innerer Verbindung; das zu Erreichende ist charakteristisch und ideal bedeutsame Schönheit. Da nun in der Mehrzahl der Stimmen auch die Schallmasse sich erhöht und deren Wirkung als die für den Hörer unmittelbare am meisten hervortritt, so gerathen Viele auf den Abweg, sich allein an das Materielle zu halten und in diesem eine an sich nicht werthlose Summe von Phantasiebildern so zu verwenden, daß daraus ein massenhaftes Conglomerat entsteht, unerfaßbar für's Ohr, ungenießbar für's Gemüth. Soll Tonlärm in der Begleitung die innere Leere bergen, ist's ein trauriges Bemühen jenseits des Gebietes der Schönheit; leider aber das Bemühen unserer Zeit. Niemand schelte die Kraft und Fülle; allein sie darf nicht zur groben Derbheit und zum gestaltlosen Uebermaaß werden. Leben, reines geistiges Leben verlangt das Kunstwerk; dies aber wird nicht von außen gewonnen. Man gelangt hierbei von einer anderen Seite auf den Punct, welcher bei dem Gesetz des Ebenmaaßes in Betrachtung kam. Des weisen Kleobulus Wahlspruch darf dem Künstler nie aus der Seele schwinden. Wo, wie z. B. in den Opern von Meyerbeer, Halevy und Anderen, der Gesang fast als eine Zugabe erscheint, und von Harmonieen der Instrumente übertönt, endlich ganz verschwindet, oder wo das einfache Lied unter den Accorden der Tasteninstrumente verloren geht, wird dem Gehör unmöglich einen wahren Sinn zu erfassen, das Gefühl aber, das nach Erleuchtung und Bestimmtheit verlangt, kann aus dem Gewirr auch nicht die geringste Regung entnehmen. Nicht einmal Schauer und Furcht kommen dabei auf. Spohr ist oftmals der Vorwurf einer harmonischen Ueberfüllung gemacht worden; wie weise er dagegen die Wichtigkeit des Gesetzes erwogen, sey in dem einzigen Beispiele des Duetts im 2. Act der Jessonda nachgewiesen. Zu dem Gebilde der höchsten Zartheit und Anmuth tritt

im Schlußsatze die Bewegung des Orchesters ein, damit nun auch Kraft dem Zarten sich zugesselle.

§. 38.

Auch die Tonfarbe kommt in Rücksicht und durch sie erhält die Zeichnung charakteristische Erfüllung. Dies hat die Instrumentirung zu beachten, welche, so oft auch in neuer Zeit dies vernachlässigt wird, nie der ästhetischen Beurtheilung ermangeln darf, außerdem das, was Ausdruck eines Inneren seyn und in schöner Form hervortreten soll, zu einem unwahren und widrigen Tonschwall wird. Die Blasinstrumente besitzen charakteristisch belebende Kraft in einem höheren Grade und dienen sowohl zum Ausdruck des Anmuthigen und Sentimentalen, als auch des Großen und Erhabenen. An ihrer Verwendung erprobt sich vor Allem die Meisterschaft, um den Gesetzen der Haltung und des Ebenmaaßes, wie dem der Belebung zu genügen. Sie stehen in ihrer nach Klang und Tonsphäre verschiedenen Bedeutsamkeit den Streichinstrumenten voraus, und werden da, wo die Eigenthümlichkeit nicht beachtet, sondern das Verschiedenartige nur zur Masse zusammengeworfen wird, alle geistige Wirkung verfehlen, vergleichbar bunten Farbenklecksen, die nimmer ein Gemälde geben. In früherer Zeit war die Anwendung derselben sparsam und beschränkt, ja die Zeit, in welcher man überhaupt den Geigeninstrumenten das Horn, Zinken, Flöten und die Oboe beifügte, trennen von uns noch nicht zwei Jahrhunderte. Noch malte Händel mit sehr einfachen Farben; dagegen sind die Zeiten vorüber, in denen man Mozart eine Ueberladung durch Blasinstrumente vorwarf. Als man, namentlich in Deutschland, durch reine und anmuthige Formen nicht mehr befriedigt, im Besitz harmonischen Reichthums, vor Allem nach Bedeutsamkeit und Ausdruck eines tieferen Sinns verlangte, bot diejenige Gattung der Instrumente, welche der Seelenzeichnung vorzüglich dienen kann, die erwünschten Mit-

tel der Ausführung dar. Der Umfang des Orchesters wuchs, und es gewann auch beim Gesang eine mehr selbständige Wirksamkeit. Wenige aber durchschauen den Grundsatz, daß in aller Farbengebung das Einfachere, aber genau Ausgewählte und wohl Verarbeitete eine bestimmtere Belebung mit sich führt und die zum Grunde liegende Zeichnung nicht austilgt, dagegen das Angehäufte und Massenhafte sich im Einzelnen gegenseitig beschränkt und aufhebt. Man vergleiche auch in dieser Hinsicht die wenigen dieser Regel getreu gearbeiteten Werke unserer Tage mit der Unzahl tobender und überladener Producte, nach dem, was sie in den Gemüthern der Zuhörer ausrichten, und wird da die für Schönheit Gebildeten und Geistvollen tiefer ergriffen von jenen finden, als die an letzteren sich ergötzende Menge. Die Oper: der Hausirer von Onslow, kann als Muster aufgeführt werden, in welchem die Blasinstrumente auch da, wo raschere Bewegung und feurige Erregung statt findet, das Quartett der Streichinstrumente gleich einem zarten Duft umgeben.

§. 39.

Verzierung nennen wir in der Musik dasjenige, was zur Erhöhung des sinnlichen Reizes dem wesentlichen Ausdrucke als ein Zufälliges beigegeben ist, und entweder dem Anmuthigen oder dem Prächtigen dient. Auch in der Kunst nemlich findet das Zufällige, was nur schmückt, seine Stelle. Die Mittel aber, durch welche der Musik Schmuck ertheilt wird, sind in Verbindungen von Tönen und Klängen enthalten, welche dem Gehör ergötzliche Reize zuführen. Durch solche Verzierung gewinnt das Werk an Lebendigkeit für seine Erscheinung, obgleich nicht an Inhalt und Bedeutung. Sie soll nicht fehlen, wo der Gegenstand sie zuläßt, und muß nach früher erläuterten Gesetzen mit dem Charakter des ganzen Werks einstimmen. Natürliche Schönheit bedarf nirgends im Leben des Putzes, und widersinnig

wäre eine an sich gehaltvolle Tondichtung mit allerlei Zufälligkeiten, die sich Coloraturen oder Fiorituren nennen, ausstatten; es kann dies oft nur als unanständig betrachtet werden. Schon ist davon unter dem Gesetz der Haltung die Rede gewesen. Wer in einer kirchlichen Musik (uns liegt eine Charfreitagscantate dieser Art vor) Flitter in Tonläufen und allerlei Schnörkeln anhäuft, verräth wenig Beurtheilung und Einsicht in das Wesen der Kunstform. Das Höhere wird so durch sinnlichen Reiz entwürdigt oder entstellt. Was nicht durch sich selbst gilt, kommt durch Aufputz zu keinem Werth. Welch Unrecht daher Sänger und Spieler an den Componisten begehen, wenn sie Rouladen und Cadenzen unbegehrt einlegen und mit allerlei nichtiger Zuthat die Melodieen schmücken, bedarf kaum der Erwähnung. An der Stelle eines blos sinnlichen Interesse begehren wir ein ästhetisches; daher der sinnliche Reiz niemals zu stark wirken, nie die Aufmerksamkeit von der Form der Schönen abziehen darf, um sie dem Angenehmen, welches durch den Stoff, hier durch den Klang, wirkt, zuzuwenden. Da hat der Geschmack des Künstlers zu entscheiden.

Dies sind die Gesetze, nach denen ein musikalisches Kunstwerk als Werk der schönen Kunst zu Stande kommt, nach denen die Meister von jeher classische Werke geschaffen haben. Sie sind abgenommen aus diesen Werken, aber begründet in der Natur des menschlichen Geistes und mithin Gesetze der Vernunft. Dem Genius ist verliehen, sie unmittelbar in innerer Anschauung zu erfassen, und wenn ihm auch nicht nöthig wird, sie in Begriffe abzulösen und als Lehren auszusprechen, hat er sich derselben doch durch das klarste Bewußtseyn bemächtigt und folgt ihnen auf dem sichersten Wege. Allein der Selbstverständigung kann auch das kräftigste Genie sich nicht überheben, und zwar schon darum nicht, weil jede Be-

urtheilung seiner Werke nur nach jenen Gesetzen verfahren kann und die Stunden nie fehlen, in denen auch den Mächtigsten menschliche Schwäche beschleicht und äußerliche Nebel die innere Sonne des Geistes umdüstern. Des Künstlers Zweck ist Schaffen und die Idee, welche das Werk durchdringt und beseelt, die Idee der Schönheit, welche im Bunde der Ideen des Wahren, Guten und Göttlichen steht und mit ihnen gemeinsam wirkt. Dies Schaffen aber ist, wie dargelegt worden, ein Schaffen des vollen Geistes für den Geist. Nicht zur zeitkürzenden Unterhaltung müssiger Zuhörer, noch für die nichtige, meist von Eitelkeit begleitete Erprobung technischer Fertigkeit, sondern für Seelenstärkung, für Erhebung des Gemüths, für die reine Freude am geistigen Leben vollbringt der Künstler sein Werk, das in seiner Art vollkommen heißt, wenn es reinen Seelen gefällt und sie befriedigt. Der Tempel der Kunst steht auf steiler Höhe; ohne tiefbegründete Verehrung des Heiligen und Reinen soll ihm sich Keiner nahen; glückliche Gaben der Natur begründen den Beruf, dessen Verständniß zum Studium werden muß. Darf der Tonkünstler nie das Ideal außer Blick verlieren, und vermag Begeisterung ihn über alle Schranken des Herkömmlichen empor zu heben, so muß er, wie Goethe sagt, „immer in sich selbst gekehrt seyn, sein Inneres ausbilden, um es nach außen zu wenden.“ Dadurch aber wird er auf die Gesetze hingewiesen, welche möglich machen, daß er in fremde Seelen eindringe und in denselben den aus sich gehobenen Schatz niederlege. Dann wird auch der geistige Zauber nicht fehlen, von welchem die Wahrheit des Lebens umgeben in schöner Form verherrlicht erscheine. Von dem Tondichter verlangen wir daher den gegebenen Gesetzen gegenüber bedachtsames Sinnen über das Wesen der Kunst und der Schönheit, fern von phantasirender Philosophie, ein redlich gewissenhaftes Bemühen, das, entfernt von allem täuschenden Schein und aller nichtigen Eitelkeit, nach klarer Auffassung der idealen

Bedeutung menschlicher Gefühle ringt, kein Opfer der Selbstverläugnung zu schwer erachtet, wenn Lossagung von dem, was sich als Lieblingsneigung einschmeichelt, gefordert wird, und für die Entwickelung musikalischer Gedanken den vollen Besitz der Mittel haushälterisch und nur für ein Höheres, nicht für Sinnenreiz verwendet. Dabei bleibt wohl zu beachten, daß der Künstler sein Werk für die Auffassung Anderer bestimmt, und jedes ächte Kunstwerk, wie es einen Theil des Lebens des Künstlers ausmacht, auch aus der Mitte des gesamten, einer Zeit und einer Nation zufallenden Lebens hervorgeht und um Beifall der Kunstfreunde wirbt. So läßt sich die künstlerische Thätigkeit nicht von dem Geschmack der Zeit, welcher eine Normalidee der Schönheit aufstellt, trennen, und ohne von einer oft dem Sinnlichen hingegebenen Neigung der Menge abhängig zu seyn und auf die Irrwege der Geistlosigkeit und Verbildung, zu welchen in unseren Tagen der Drang nach Virtuosität Viele verlockt, einzugehen, soll der Künstler zur Erweiterung und Befestigung des Reichs der Schönheit mit aller Kraft hinwirken und der freudigen Hoffnung leben, daß auch in diesem Gottesreiche kein redliches Bemühen verloren gehe. In seinem Werk prägt er den Charakter seines Volkes und seinen eigenen aus, so daß es zugleich von der religiösen und sittlichen Lebensansicht seines Urhebers ein sicheres Zeugniß gibt. Ringt nun die Musik überhaupt darnach von aller irdischen Bedingniß frei zu werden und Trauer und Freude in ihrer höchsten Reinheit darzustellen, so liegt ihr unter allen Künsten das Unedle und Unsittliche am fernsten, und der begeisterte Tondichter vermag sich zu einer Region zu erheben, in welcher dem von allen Erdenfesseln losgetrennten Geist das verklärende Bewußtseyn aufgeht, er lebe ein Leben in Gott.

Viertes Buch.

Von den besonderen Kunstformen.

Erstes Capitel.

Allgemeine Bestimmung der Kunstformen.

---

§. 1.

Die bisher betrachteten Gesetze sprechen die allgemeinen Bedingungen aus, unter welchen das musikalische Product zu einem schönen und daher wohlgefälligen Kunstwerke wird, und haben für alle Werke verpflichtende Gültigkeit. Im Fortschritt der Entwickelung aber ergeben sich in jeder Kunst bestimmte Arten der Werke, welche in ihrer Natur, das ist in ihrem Inhalt, ihrer Construction und Ausführung ein Besonderes und Eigenthümliches erkennen lassen, welches als ein Wesentliches auch seine besonderen Gesetze mit sich führt und in den Gesichtskreis ästhetischer Beurtheilung aufgenommen, nach den allgemeinen Principien seine Begründung erhält. Wie die Poetik von den Dichtarten, deren Eintheilung und Regeln handelt, so haben wir die Formen und Arten musikalischer Kunstwerke in ihrer ästhetischen Bedeutung zu erläutern.

§. 2.

Wir können hierbei davon ausgehen, daß jede musikalische Idee ihre Form mit sich bringt und der Inhalt durch sich selbst Gestalt und mit derselben Umfang, Zahl der Theile und Ausdrucksweise annimt, so daß

nicht ohne Wahrheit zu behaupten steht, es existiren so viele Kunstformen, als Kunstwerke, und in jedem Einzelnen wohnt dessen eigenes Gesetz der Gestaltung, welches mithin gar nicht theoretisch verzeichnet werden kann. Aus Freiheit geht die Schöpfung der Kunst hervor, unbekümmert, mit welchem Namen sie bezeichnet werde. Dies aber hebt nicht auf, daß sich Gattungen und Arten der Kunstwerke bilden und dafür eine Regel sich durch die Werke feststellt, welche der Geschmack als zuständig anerkennt, der Zweck der Darstellung als Bedingung seiner Erreichung erfordert. Nur eine Unklarheit der Begriffe ließ Nägeli die Behauptung (S. 32 der Vorlesungen) aufstellen: ein musikalisches Werk mache eine Verbindung von Tönen und Tonreihen aus, in welcher die verschiedenen Formen alle das Nämliche bewirken, ein Präludium und ein Walzer in geringerem, eine Sonate oder Symphonie in größerem Maaße. So können wir nicht urtheilen, wenn wir in dem Kunstwerke eine Idee niedergelegt sehen und an einen geistigen Inhalt glauben, der einer bestimmten Region des Seelenlebens entnommen ist. Die Frage, ob und was das Kunstwerk im Besonderen bewirke, erhält ihre Lösung schon dadurch, daß es in wesentlicher Verschiedenheit zu Anderen steht. Kein Vernünftiger hat noch geläugnet, daß ein episches und ein lyrisches Gedicht, eine Ode und ein Volkslied, eine Symphonie und ein Marsch, ein Choral und eine Oper wesentlich sich unterscheiden, obgleich wir in Allen, dort dieselben Worte und Bilder, hier dieselben Töne und Tonreihen verwendet finden.

§. 3.

Die Zahl der Formen und Arten der Kunstwerke ist, wie in den übrigen Künsten, so auch in der Musik, keine abgeschlossene. Wie sie im Laufe der Zeit theils durch Beziehung auf die Zwecke der Darstellung, theils durch die fortschreitende Erweckung der im Wesen der Kunst schlummernden Elemente gewonnen worden sind,

so kann nicht ausbleiben, daß neue erfunden und die vorhandenen umgestaltet, oder daß nach dem Wechsel des Geschmacks ältere zurückgestellt und verworfen werden. Manches scheint ohne vorausgegangene klare Beurtheilung durch einen künstlerischen Instinct, oder sogar durch Zufälligkeit entstanden, wie die Composition der Theile der Symphonie; Manches hat als Herkömmliches sich festgestellt, ohne daß der Künstler verpflichtet werden kann einer Gesetzlichkeit des Herkommens Folge zu leisten oder überhaupt seine Freiheit durch selbst gewählte Fesseln zu beschränken. Verfolgen wir den Gang der Entwickelung der musikalischen Kunst, werden wir zugestehen müssen, das Herkömmliche sey nur für die Zeitperiode, zu welcher sich eben die Kunst herangebildet hat, und nur so lange gültig und nothwendig, als noch kein weiterer Fortschritt neue Erfindungen herbeizog. So trat z. B. mit der Ausbildung der Harmonie das Orchester hervor, und für dieses die Symphonie, welche in der einmal bestehenden Form und in den angenommenen Theilen so lange sich erhalten wird, als die Anordnung und Ausführung der Gefühls- und Sinnesweise einer dem Reinmenschlichen nicht entfremdeten Mitwelt entspricht und ästhetisch befriedigt. Unter allem Wechselnden und Verbesserten wird das, was aus der Natur des menschlichen Gemüths entnommen, für die Darstellung eines Idealen hinreicht, unverändert ausdauern und als ein Wesentliches sich bewähren, so daß auch möglich wird ein Regulativ zu entwerfen, nach welchem der Künstler dem Typus des Kunstwerks getreu arbeite ohne von neuer Schöpfung abgehalten zu werden. Nichts erscheint in der Kunst widerwillig erzwungen, Nichts grundlos geduldet, und der Künstler gehorcht nur einem Gesetze der ihm eingeborenen Vernunft.

§. 4.

Wir stehen aber hier auf ästhetischem Boden, und haben mithin nur zu beachten, welche Bedeutung und

Wirksamkeit einer jeden Art der Kunstwerke als schöner zukommt, wenn auch nicht unberücksichtigt bleiben darf, mit welchen Mitteln der ästhetische Zweck erreicht wird. Daher verfährt die technische Lehre anders, indem sie die Form der Stimmführung und die Ordnung der Abtheilungen hervorhebt und nach denselben die Unterschiede bestimmt. Die Compositionslehre zeigt, daß die Stimmführung, entweder eine Stimme, und zwar ohne oder mit Begleitung, oder mehrere selbständige Hauptstimmen betrifft, wie die Bewegung im Gegensatz und nach den Regeln des Contrapuncts durchgeführt werde, welchen Gesetzen die Figuration, die Fuge, der Canon Folge leiste, welche Theile der Bau eines Rondo, einer Sonate aufnehme. Dies Alles kommt hier nur insofern in Betrachtung, als es zugleich der Aussprache eines geistigen Lebens in freier Darstellung dient. Wir haben nemlich die Darstellungsform von der Gestaltung des ganzen Kunstwerks zu trennen, wie z. B. mit dem Drama auch die Form des Dialogs gegeben ist, doch auch Idyllen und Elegieen in dialogischer, mithin dramatischer Form existiren. Auf gleiche Weise unterscheiden wir die Fuge als Form der Darstellung von der Fuge als selbständigen Werk, und eine Sonate mit fugirten Sätzen hört nicht auf Sonate zu seyn. Wollte man die Vielstimmigkeit im Gegensatze zur Einstimmigkeit zum Regulativ wählen, so liefert schon die Erfahrung den Beweis, daß eine einfache Choralmelodie in einen vierstimmigen Gesang umgewandelt werden kann, und wie sonst noch solcher Umtausch statt findet. Da ergibt sich die Frage, ob und wiefern dennoch der ästhetische Charakter besteht, und was erfordert ist um in der verschiedenen Gestaltung der einen Art den einen Zweck des Wohlgefallens zu erreichen. Unläugbar modificirt die Vereinigung mehrerer Stimmen auch den ästhetischen Charakter.

§. 5.

Die erste Unterscheidung, die wir zum Behuf einer

Eintheilung feststellen, betrifft die Werke der Vocal- und Instrumentalmusik. Dieser Betrachtung war das 7te Capitel des dritten Buchs gewidmet, daher wir hier mit Voraussetzung des dort Bemerkten zu den besonderen Arten beider Gattungen alsbald fortschreiten können. Obgleich nun die Werke des Gesangs die älteren sind, stellen wir doch die der Instrumentalmusik darum voraus, weil jene meistentheils als verbunden mit Instrumenten vorkommen und von der hinzutretenden Poesie abhängig die Kunstform nicht so selbständig und rein ausprägen. Das Princip zur näheren Verzeichnung wird, wie bisher, stets eine Streitfrage der Aesthetiker bleiben. Ist weder eine theoretische Voraussbestimmung zulässig, noch ein Abschluß möglich, so kann die Betrachtung entweder nur auf historischem Wege der Entwickelung folgen, oder das einmal Vorhandene und als gültig Anerkannte unter Gattungsnamen stellen, damit die specielle Kunstregel in bestimmter Beziehung hervortrete. Ein schwer zu beseitigender Uebelstand liegt in dem willkührlichen, oft sogar sinnlosen Aufgreifen französischer und italienischer Namen, mit denen unsere Componisten ihre sonst namenlosen Producte bezeichnen, während keine andere Kunst Benennungen, wie Melange, Potpourri, Pièçe zulassen würde. Auf sie kann eine theoretische Betrachtung nicht gerichtet werden, doch erweisen sie die Mangelhaftigkeit künstlerischer Bildung.

Zweites Capitel.

Werke der Instrumentalmusik.

§. 1.

Es bleibt der Geschichte überlassen darzuthun, wie spät erst die Instrumentalmusik zu einer selbständigen Ausbildung heranreifte, als schon die Vocalmusik weit

vorausgeschritten und zu bestimmten Kunstformen gelangt war. Der Grund dieser früheren Pflege des Gesangs lag theils in der Beziehung auf das kirchliche und weltliche Leben, theils in dem vorzüglich der Theorie zugewendeten Studium, welches auf den in Italien am Ausgang des 15. Jahrhunderts errichteten Lehrstühlen der Musik eine Lehre des Contrapuncts in gesetzlicher Form den auf kirchliche Gesänge beschränkten Componisten verkündigte. Bevor Capellen an den Höfen im 16. Jahrhundert errichtet wurden, enthielt die päpstliche Capelle nur Sänger, welche Musiker hießen, und Instrumente waren bei einem noch mangelhaften Mechanismus nur zur harmonischen Begleitung des Gesangs bestimmt sowohl in den Monodieen, als auch in den sogenannten Kirchenconcerten. Was Instrumente in der Begleitung des Volksgesangs und für den Tanz in alter Zeit geleistet, kann nicht mehr nachgewiesen werden. Erst nachdem im siebenzehnten Jahrhundert die Werkzeuge vervollkommt waren und kunstfertige Spieler auftraten (man denke an den Clavierspieler Frescobaldi in Ferrara, an den Violinist Corelli aus Bologna), stellten sich auch unter eigenen Namen gewisse Arten von Compositionen heraus, welche entweder in der folgenden Zeit mit anderen vertauscht, oder zu einer fester stehenden und ästhetisch gültigen Norm ausgebildet wurden. Diese allein fallen in unseren Gesichtskreis.

§. 2.

Auch nach dem oben Bemerkten können wir die Bestimmung nicht unbeachtet lassen, mit welcher die Compositionslehre die Werke der Instrumentalmusik nach der Ausführung, je nachdem ein oder viele Instrumente bethätigt werden, als verschiedene betrachtet. Bei Vereinigung mehrerer Stimmen und bei Bethätigung eines vollen Orchesters erhalten die allgemeinen Gesetze der Vollständigkeit, der harmonischen Einstimmung, der

Haltung ihre besondere Anwendung. Die Vollständigkeit des Zusammenspiels wird äußerlich bedingt durch das Ohr, welches nur eine gewisse Masse von Tönen aufnehmen kann, wenn solche nicht unbrauchbar und nichtig verhallen soll; eine Bedingung, welche unsere Zeit nur zu oft übersieht. Eben so waltet ein proportionirtes Verhältniß in dem ächten Kunstwerke nach der Klangverschiedenheit und überhaupt dem Charakter der besonderen Instrumente; und wie ein Zusammenwirken nur da mit Erfolg eintritt, wo eine strenge Unterordnung und innige Verschmelzung statt findet, so kann ein Ganzes von combinirten Kräften nur durch feste Haltung seinen Charakter sicher stellen. Gegenseitig soll Alles sich unterstützen, Nichts ohne Gebühr und Grund anmaßlich vorlaut werden, jedes Instrument aber doch auch in seiner Selbständigkeit gültig seyn. Das Werk für ein einzelnes Instrument hält sich in den Schranken der Individualität, und indem es mehr oder minder dem Gesange nahe kommt, und auf Melodie sich beschränkt, ruht dessen Hauptaufgabe in dem seelenvollen Ausdruck; doch andererseits liegt auch die Gefahr vor einseitig zu werden und einem Spiele der Phantasie nachzuhängen, welchem der Hörer nicht folgen mag, nicht folgen kann. Auch ist das Ohr in unserer Zeit zu sehr an das Harmonische gewöhnt, so daß der Mangel desselben als ein wesentlicher empfunden, und auf alle Weise versucht wird eine Mehrstimmigkeit auf künstliche Weise, wie durch Doppelgriffe, dem Instrumente anzueignen. Das Pianoforte allein befriedigt in der Verbindung der Harmonie und Melodie, vermag den größten Reichthum von Tonreihen und Tonfiguren vieler Stimmen darzubieten und besitzt den weitesten Umfang der Tonsphäre, in welcher Alles schon bereitet daliegt um ohne große mechanische Anstrengung bewegt zu werden. Allein abgesehen von dem Mangelhaften, welches in Hinsicht der Tonbildung und Tonverschmelzung allen geschlagenen Saiteninstrumenten ab-

geht, läßt eine andere Einseitigkeit sich nicht läugnen, in welcher das Clavierspiel leicht zu einer Uebung mechanischer Fertigkeit abirrt und häufig zur bloßen Spielerei wird, in welcher es sich weiter als jedes andere Instrument von der Natur entfernt und in kleinliche Künstlichkeit verliert. Nur zu oft wird da dem Hörer unmöglich gemacht das, was den gleichsam nur angedeuteten Tönen an Färbung und Leben abgeht, durch die Phantasie zu ersetzen; nur zu schnell wird der Componist verleitet, das Kräftige und Innige der Gefühle in einem freien, aber nichtigen Tonspiel preiszugeben, in welchem es bis zur völligen Auflösung verschwebt und wirkungslos vor dem Sinne vorübereilt.

§. 3.

Um die Werke der instrumentalen Composition für eine nähere Betrachtung zu ordnen, unterscheiden wir einfache von componirten Werken, und verstehen unter den einfachen diejenigen, welche, wenn auch in sich selbst aus mehreren zusammengefügten Theilen bestehend, ein abgeschlossenes Ganzes bilden, und zwar eine fortschreitende Entwickelung der Gefühle und Mannichfaltigkeit der Tonbilder enthalten, allein Alles auf einem Grundgedanken beruhen lassen. So das Rondo, die Ouvertüre. Die componirten gehen aus der Vereinigung mehrerer Theilganzen hervor und bringen mehrere Gedanken unter eine umfangreiche Einheit, wie die Sonate; sie sind gleichsam gruppirte Lebensbilder, doch in einer organischen Verbindung, welcher die cyklische Form nicht entgegensteht. In welcher Reihenfolge sie aufgestellt werden, kann an sich gleichgültig seyn; doch werden wir naturgemäß von der weniger gebundenen Form zu der strenger gehaltenen fortschreiten, aber immer dabei voraussetzen, es sey keine Form so abgeschlossen, daß sie nicht in eine andere übergehen und so Mischformen daraus entstehen könnten.

§. 4.

In keiner Kunst finden wir eine so unsichere und schwankende Terminologie als in der Musik, in Keiner so zufällig entstandene Namen für die einzelnen Werke. Billig sollte hierüber ein Senat der Meister endlich einmal entscheiden und die Kritik auf Handhabung des einmal Gesetzlichen Rücksicht nehmen, damit nicht Widersprechendes und sogar Sinnloses nach Willkühr und Modeton sich eindränge. Leider haben wir Deutsche, trotz des selbständigen Antheils an der Ausbildung der Kunst, uns willig gefügt die meisten Kunstnamen von Franzosen und Italienern anzueignen, und wohl käme uns das Recht zu eine neue Terminologie der eigenen Sprache zu entnehmen, allein wie in allen Künsten ist hier auch der Ausdruck am brauchbarsten, bei welchem die Etymologie keine Bedingung für die Bestimmung des Begriffs vorausnimt. Wer denkt bei Tragödie, Komödie, Ballade an die etymologische Grundbedeutung der Worte? Nur einig sollte man werden über die den fremden Wörtern beigelegte Kunstbedeutung, und sowohl Unbestimmtes, wie die Namen Allegro, Andante für ganze Werke, als auch jeden ungehörigen Mißbrauch der einmal festgestellten Bezeichnung zurückweisen. Kein Nationalstolz würde sich für einen Vorrang regen, wenn eine neue Nomenclatur mit Hülfe der alten abgestorbenen Sprachen ermöglicht werden könnte. Vor Allem aber möchte dem Unwesen zu steuern seyn, durch welches die Titel der Werke in Formeln, wie grand, brillant, agréable, den Künstler in die Reihe der Marktschreier stellen.

Phantasie.

§. 5.

Der Namen Phantasie ist für Instrumentalmusik einer der ältesten; denn man benannte am Anfange des 17ten Jahrhunderts durch ihn die auf Instrumente, vorzüglich auf Violen, übergetragenen Singstücke der Madrigale und Motetten; wie unzureichend, ergibt sich

von selbst. Nicht größere Bestimmtheit gewann der Sprachgebrauch, mit welchem man später denselben Namen zur Bezeichnung einer Art Werke wählte, in denen dem schöpferischen Vermögen für Combinirung mannichfacher Tonbilder der freieste Flug vergönnt wird. Hier soll nicht eine aufgestellte Form bestimmen oder einschränken, sondern der Genius frei walten und sich selbst eine Regel schaffen; es soll der Künstler, nur in sich schauend, den inneren Bewegungen des Herzens ohne Reflexion folgen, und was dort im Wechsel der Gefühle auflebt, in Töne unmittelbar umwandeln. Benannte man dies eine freie Phantasie, so war dies ein Pleonasmus, der nicht gebilligt werden kann; denn jede Phantasie, sie sey niedergeschrieben oder extemporirt, ist eine freie. Wir erkennen aber in ihr in subjectiver Beziehung die unmittelbarste Darstellung eines individuellen Seelenlebens, in objectiver Hinsicht eine Verbindung verschiedenartiger Formen, welche im wechselnden Verlauf der Gefühle, die oft aus einer Reihe von combinirten Vorstellungen sich entwickeln, mehr mit dem Scheine der Zufälligkeit als nach einem bestimmten Plane zusammentreten. Ein unwillkührlicher Drang des Innern nöthigt den Dichter zur Aussprache; er folgt ihm ohne vorausbestimmte Form und ist allein an das Naturgesetz seines Gemüths gebunden. Frei gegeben ist der Umfang der Sphäre, in welcher Gefühle auf- und abwogen, verstärkt und schwächen, sich umtauschen, vergönnt der Wechsel der Tonarten und rhythmischen Formen; die Modulation folgt momentanen Impulsen, und das Regulativ der Anordnung beruht allein in den subjectiven Zuständen des Dichtenden. Wenn daher eine objective Einheit nicht vorhanden ist, soll doch nicht diejenige mangeln, welche dem Hörer möglich macht, dem Phantasirenden durch die Gänge seiner inneren Werkstatt zu folgen. Ein Ganzes disparater Theile wird durch Verwandtschaft der Gemüthszustände zusammengehalten.

§. 6.

Die Vollkommenheit des als Phantasie benennten Tonstücks beruht in der Frische der Erfindung und kräftiger Erhebung, in dem Reichthum anschaulicher, klarer Bilder, in der Bedeutsamkeit der charakteristischen Schönheit. Der lebendigste Aufschwung wird zur Tugend, und Kühnheit, die in ungewöhnlichen Wendungen und selbst sprungweis entlegene Motiven erreicht, bezeugt die innere Energie; die schaffende Phantasie soll sich der Freiheit würdig zeigen, indem sie ihren vollen Reichthum als Ergebniß der tiefen Selbstbeschauung darlegt und ohne Verschränkung im hohen Aufflug nicht alsbald ermattet. Aus Begeisterung muß das Ganze hervorgehen und durchdrungen seyn von geistigem, inhaltsvollem Leben; denn wo sich nur leere Passagen an einander reihen, oder an der Stelle des charakteristischen Ausdrucks barocke Einfälle wirken sollen, bleibt die Kunstforderung unerfüllt und der Vortrag vermag nicht Hörer zu fesseln, die auf den Zeitvertreib des Spielenden einzugehen keine Verpflichtung haben. Eine Phantasie zu schreiben oder zu improvisiren, verlangt seine günstige Stunde klarer innerer Beschauung und kräftiger Erregung. Nicht Absicht darf vorleuchten; Idee reiht sich an Idee, nur durch innere Impulse geweckt.

§. 7.

Insofern hier die Anforderung an strenge Durchführung und Ausarbeitung minder gültig hervortritt, nimt die Phantasie leicht die Gestalt des Skizzirten an. Dagegen collidirt ein genau entworfener Plan mit anderen Arten der Composition, wie das, was man neuerdings unter diese Benennung gestellt hat, oft nur eine freiere Behandlung der Sonate war. Wenn daher Czerny Phantasieen in Form von Sonaten erscheinen ließ, so wußte man eigentlich nicht, was damit gemeint sey. Ihm war Beethoven vorangegangen und hatte zwei großartige Werke Sonata quasi una Fantasia oder Sonate en

Fantaisie überschrieben, um die Lossagung von der bestehenden Form zu rechtfertigen. Man lasse den ersten Namen fallen und bequeme sich einer wenigstens nicht widersprechenden Terminologie. Für ein von der gewöhnlichen Form abweichendes Werk hätte ein neuer Namen erfunden werden sollen. Herkömmlich nemlich beginnt die Phantasie mit einer Einleitung unter Andeutung auf ein Thema, welches dann eingeführt in Variationen behandelt wird. Dies aber dürfte als abgeschlossene Norm weniger billigenswerth scheinen, da vielmehr eine ungebundene Fortführung der Gedanken und zunehmende Bereicherung der als Thema ausgesprochenen Grundlage erwartet wird. So wird, wenn Variation eintritt, für diese selbst eine eigenthümliche Gestaltung erforderlich, in welcher der freie Fortgang nicht gehemmt werde. Diesem ist namentlich das Fugenartige zuständig, wie Sebastian Bach gezeigt hat. Vorherrschend zeigt sich in den meisten Phantasieen der widerkehrende Umtausch von Dunkel und Licht, von Schmerz und Freude, von tiefer Einkehr und heftiger Entäußerung, von Adagio und Allegro. Wo eine beschränktere Situation erfaßt wird, ist eine gleichartige Haltung möglich, doch darf auch da das freie Wogen des Gefühls nicht mangeln. Ein Muster, wie Reichthum dennoch bei großer Einfachheit bestehe, stellte schon Emanuel Bach auf. Das Pianoforte eignet vor allen anderen Instrumenten im Besitz harmonischer Mittel für die Phantasie; den Saiten- und Blas-Instrumenten wird der Mangel der Harmonie immer zum Nachtheil gereichen. Als ausgezeichnete Werke stehen die Werke von Mozart in C moll, von Beethoven in Cis moll und H dur obenan. Hauptbedingung ist für diese Kunstform, daß das Ganze aus einem Gusse hervorgegangen und doch frei gehalten sey; eine genauere Beziehung der Zwischensätze auf einen Hauptsatz kann nicht in dem Grade erfordert werden, welcher einem bestimmteren Charakter zukommt. Was man in unseren Tagen unter den Titel der Phantasie stellt, sind zum

Theil Compositionen, die sich nicht Variationen nennen wollen, es aber doch sind, wobei es an Verunstaltung einfach schöner Grundlagen nicht mangelt. Außerdem hat man hier einen Tummelplatz des Bravourspiels aufgefunden, auf welchem die Fingervirtuosen sich in Bezwingung aller erdenkbaren Schwierigkeiten abmühen und durch ein Gemengsel von frappanten Harmonieen und melodischer Sentimentalität dem nach Geist verlangenden Hörer nur Verdruß bereiten.

§. 8.

Einzelne Künstler haben in dieser Gattung mit besonnenem Kunstsinn neue Erfindungen versucht, welchen Billigung nicht entgehen konnte. So gab Spohr eine veredelte Behandlung des Potpourri, welche nicht mit den unkünstlerischen Productionen dieses Namens, womit geschmacklose Virtuosen uns zu quälen pflegen, verwechselt werden darf, und eine freie Bearbeitung mehrerer aus Opern, z. B. dem Opferfest, oder aus Nationalgesängen entlehnten Melodieen enthält. Die gewählten Themata werden nicht sowohl variirt, als vielmehr fortgeführt, mannichfach und contrapunctisch ausgearbeitet und unter reiche Figuration gestellt, wobei jedoch überall ein höherer Grad von Geist obwaltet. Ihm folgten Mehrere in gleicher Art sobenannter Phantasieen, welche sich an Melodieen aus Opern anlehnten, wie Moscheles, Kalkbrenner. Auch für volles Orchester schrieb Neukomm Phantasieen. Allein wie sehr auch diese Compositionen in anderer Hinsicht gerühmt werden mögen, scheint doch der Namen unrichtig gewählt, indem die Phantasie, ein dichterischer Monolog, nur einen individuellen Charakter behauptet, der sich, wenn Selbständigkeit der Stimmeu bewahrt werden soll, nicht auf ein vielzähliges Orchester übertragen läßt. Was man als Phantasie von Mozart (aus F moll) benannt findet, war ursprünglich ein Orgelstück, welches aus einem Allegro, einem Andante und einem Finale besteht, und in

dem Geistreichen der Erfindung wie in der Kühnheit der Ausweichungen und der contrapunctischen Kunst im letzten Theile den Meister bewährt, doch an sich und namentlich im Arrangement einen anderen Namen erhalten mußte. Weislich bezeichnete Beethoven sein 80stes Werk als Phantasie für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chors, insofern das Pianoforte als Hauptinstrument betrachtet werden soll. Dies wunderbar schöne Gebilde, durchaus charakteristisch gehalten, mit einem unvergleichbaren Reichthum der Ideen ausgestattet, ist das Product der reinsten Originalität, mit welcher der musikalische Dichter aus der Tiefe seines Gemüths eine überschwengliche Fülle schöpft und nach mehrmals wiederholtem Erguſſe in Tönen endlich zu dem Puncte gelangt, wo der Klang zum Worte wird und die Bethätigung des betrachtenden Verstandes heranzieht. Es hat den Beifall in einer allgemein befriedigenden Wirkung gefunden; allein es zeigt, wie sehr die mangelhafte Kunstterminologie nach Erfindung entsprechender Namen verlangt. Nicht Phantasie sollte es heißen, sondern Lebensbild.

Capriccio, Caprice.

§. 9.

Der an sich schon unbestimmte Ausdruck des Launenhaften bezeichnet eine Vortragsweise, in welcher an die Stelle ruhiger Haltung ein lockeres Spiel in Contrasten tritt und durch schärfere Accentuation, oder durch rhythmische Ungleichheit oder durch eine gewisse Losgebundenheit des Melodischen der Wechsel unbestimmter Gefühle dargestellt wird. Man trug dies auf ganze Werke über und benannte eine Art Tonstücke für einzelne Instrumente, namentlich das Pianoforte, Capriccio oder Caprice, deren Inhalt ein humoristisches Tongemälde ausmacht und sich von der Phantasie durch Häufung der Gegensätze oder Contraste, durch Verbindung verschiedenartiger Motiven, durch die Combination an-

scheinlich heterogener Theile unterscheidet, und in kühnen Gängen bis zum Seltsamen und Barocken vorzuschreiten wagt, so daß man den Charakter phantastisch nennen kann. Dennoch wird die Phantasie durch den Eigensinn der Laune und durch die Contraste bedingt und daher im freien Fluge beschränkt. Man hat sie der Arabeske in der Malerei gleich gestellt, ohne zu berücksichtigen, daß dieser die Selbständigkeit eines Kunstwerks abgeht. Was beim Capriccio das Wesentliche ausmacht, ist auf der einen Seite die Unwillkührlichkeit contrastirender Gefühle, auf der anderen der höhere Grad der Lebendigkeit, mit welcher Entlegenes sprungweis ergriffen, durch kecke Uebergänge fortgeschritten, und ein Gemüthszustand dargestellt wird, von welchem man nicht Rechenschaft geben kann, weil er unstät wechselt und sich oft zu widersprechen scheint. Das Seltsame, Gewagte findet, wie das Buntfarbige und Klangreiche, hier seine Stelle. Daher denn auch eine gewandte und ungewöhnliche Fertigkeit des Technischen in Anspruch genommen wird. Dennoch kann die Forderung einer gehaltenen Durchführung des zum Grunde gelegten Gedankens, welcher andere heranzieht und als Gegenbild sich gegenüber stellt, unbeschadet der Freiheit gültig werden, so daß durch allen Wechsel hindurch ein Faden läuft, welcher dem Ganzen einen Charakter ertheilt. Dies Ganze aber muß ein Erguß feuriger Erregung und humoristischer Stimmung genannt werden können. Vgl. 1. Theil S. 415.

§. 10.

Was in der Zeit unter diesem Namen hervorgetreten ist, hat größtentheils von dem Grundbegriff ablenkend einen technischen Zweck verfolgt, oder ohne kräftigere Begeisterung auf äußerliche Formen sich beschränkt. Man hat nemlich Uebungsstücke, die auch jetzt Exercices oder Etudes genannt werden, gefertigt, in welchen allerlei Figuren, Passagen, Vortragsweisen, um mit dem Mechanismus des Spiels vertraut zu machen, zu-

sammengestellt, einem didaktischen Zwecke dienen. Dies liegt von ästhetischer Bedeutung fern, und solche Tonstücke, die bald einseitig und leer werden, können instructive und nützliche, selten aber schöne Werke heißen. Zwar fehlen auch nicht Componisten, welche, den Zweck der technischen Uebung vor Augen haltend, damit eine geistreiche oder wenigstens kühne Ausführung eines Grundgedanken zu verbinden suchten, so daß dem Spiel einer in Bildung begriffenen Virtuosität auch ein ästhetisches Princip Leben einhauchte und die zur Uebung bestimmten Tonstücke nicht allein unterhielten, sondern durch Originalität und inneren Reichthum erfreuten. So schon einige Capricen von Clementi, von Eberhard Müller. Des Letzteren Sammlungen bildeten einen Uebergang zum Besseren, indem sie für Einübung der Doppelläufer, Arpeggiaturen u. dgl. in den engen Grenzen der Formen wohlgefällige Melodieen darboten; höher gestellt faßte Moscheles mehr die Vortragsweise nach der Gemüthslage in's Auge und gestattete der Phantasie einen freieren Schwung, so daß der vorgesetzte Namen zum Theil dem Inhalt entsprach. Aehnliches lieferte Bohrer für die Violine. Falsch gewählt wurde dagegen der Namen von denen, welche Sätze lieferten, die in ihrer besonnenen Nüchternheit und gleichartigen Haltung füglich auch Theile einer Sonate werden und wohl zur Unterhaltung, aber nicht zur Uebung des sich in höherer Region bewegenden Virtuosen dienen konnten. So sehr wich man vom Gebrauch der früheren Zeit ab, in welcher man unter Capriccio fugenartige Sätze für's Clavier verstand, in denen eine freie Figuration, doch nicht die Strenge der contrapunctischen Kunst gehandhabt wurde, wie denn überhaupt die Composition dieser Gattung meist in selbständiger Figuration sich hält, und diese fugenartig behandelt werden kann.

Ein Musterbild stellte Mendelssohn in der ersten seiner Capricen für's Pianoforte Op. 33 auf. Das Ganze durchdringt ein unruhiger, nirgends mit Selbst-

befriedigung beharrender Geist, den unsichtbare Mächte drängen und aus einem düstern Traume in eine erfreuliche Wirklichkeit rufen, doch ihn auch wieder zurücksinken lassen. In leisen, gebrochenen Accorden eines Adagio beginnend scheint das hier ausgesprochene Gefühl Lichtpuncte durch melodische Töne in sich aufzunehmen und endlich zu einem beruhigten Bestand zu gelangen, doch in dieser Beruhigung liegt der Keim heftiger Bewegung, die im Presto agitato auf eine frappirende Weise fortzieht und statt einen vollen Schmerz mit Bestimmtheit zu erfassen, in einer fortdauernden Unruhe beharrt, in eingewebten Melodieen zwar auf eine Weile sich ergeht, aber immer wieder auf den Anfangspunct zurückkehrt und so auch am wohlgestalteten Schlusse kein erhelltes Ziel erreicht. Es ist ein Seelenabdruck, der freilich nicht Allen durchschaulich, Manchen wohl gar unbehaglich vorkommen wird, allein wahr und tief ergründet ist, und weit entfernt vom Barocken, nirgends im Gewöhnlichen verweilt, dagegen in dem unsteten Dahinschreiten durch die Hauptgedanken eine Stimmung kund gibt, für die das Düstere der Färbung keinen Namen auffinden läßt. Hiller's und einiger Anderer Capricen bieten Erfreuliches dar, während in unseren Tagen auf diesem Gebiete Producte einer affectirten Genialität, die sich romantisch nennt, Verehrer gefunden haben. Da wird Heterogenes unter einander gemischt, das Verzerrte und Dissonirende für ein Kunstreiches ausgegeben, in technische Bizarrerie, die den Menschen zur Maschine umwandelt, ein Verdienst gelegt, und die Musik zu einem nichtigen, oft grausen, oft auch lächerlichen Tonspiel entwürdigt.

§. 10.

Von dem Unterschied, welcher das Capriccio von dem Scherzo trennt, sprachen wir im 1. Theile S. 444. Er liegt in dem Unsteten und Unwillkührlichen, welches dem Capriccio so eigen ist, daß man dem Künstler bald keine Selbstmacht zugestehen, sondern ihn von einer frem-

den Macht getrieben finden möchte, bald ihn in einem oft eigensinnigen Spiele der Laune befangen sieht. Wohl weiß ich, daß Andere gegentheilig dem Scherzo die Aeußerung der Laune zuschrieben, gewiß aber mit Unrecht. Das Scherzo weiß, was es will, und bewegt sich in humoristisch heiterem Elemente, Ernstes mit Scherzhaftem mischend und bis zum Muthwillen belebt.

Etude.

§. 11.

Mit dem Capriccio, welches auf mechanische Uebung berechnet ist, steht in nächster Verwandtschaft die Etüde oder Studie. Ursprünglich war sie, was ihr Namen bezeugt, nur für instructive Zwecke bestimmt und errang durch geistreichere Behandlung von Clementi und Cramer eine kunstgemäße Bedeutung und ästhetischen Gehalt. So nun macht die Etude einen Satz aus, in welchem entweder eine besondere Figur in mehreren Gängen ausgebildet, oder ein an sich bedeutsamer Gedanke in der engeren Grenze gewisser Figuren niedergelegt wird. Die erste Art dient, wenn die Passagen und Wendungen eine größere Fertigkeit und Virtuosität voraussetzen, einem nur technischen Zwecke, und das, was dabei dem Gefühl erfaßbar, ist eine anmuthige Beigabe. Die würdigere Art spricht einen einzelnen Gedanken in freier Figurirung aus und zwar meistentheils im Verfolg einer Stimme für Darstellung des Anmuthigen und Graziosen. Das künstlerische Verdienst ist hierbei originelle Erfindung, klare Entfaltung und sichere Abrundung, namentlich aber die wohlgefällige Beiordnung der Begleitung einer Hauptstimme. Die Sphäre bleibt jedoch bei der größten Mannichfaltigkeit der Formen immer eine beschränkte, und nicht selten wird man das Ganze nur einen Einfall nennen und die rhapsodische Form unbefriedigend finden. Man könnte damit das Epigramm, wie die Griechen es bildeten, vergleichen, wenn nicht in den meisten Producten dieser Art die aufgefundenen Ton-

figuren eine absichtliche Grundlage des Gedankens verriethen. In dem engen Raume vermag die Etüde nicht einen größeren Reichthum zu entfalten und entbehrt meistens der nachhaltigen Kraft, mit welcher die Vereinigung mehrerer Stimmen einen Seelenzustand erschöpft. Dies haben einzelne Künstler, wie Berger, Hiller, Schumann, durch den Gewinn melodischer Bedeutsamkeit zu ersetzen gesucht und allerdings anmuthige Gebilde des Niedlichen und Zarten gleich Miniaturgemälden gegeben. Wo dagegen Großes und Erhabenes erzielt wird, da erscheint bei Vielen nur ein Anlauf, der, ernst betrachtet, oft lächerlich werden muß. Beim Fortepiano kommt der Vortheil, daß die Figurirung auf Accorde gerichtet ist und diese entweder eine Begleitung gewinnen oder aufgelöst werden, wodurch die Mannichfaltigkeit gewinnt und die Kraft des Ausdrucks sich steigert, Beides für ästhetische Zwecke. Fast jeder Meister des Clavierspiels hat in Etüden seine individuelle Vortragsweise, wie die Fertigkeit, in welcher er besonders hervortrat, niedergelegt, so daß man das Technische der Schule von Clementi, Hummel, Chopin u. s. w. damit geschichtlich belegen kann. Zu beklagen ist, welch großer Schatz einzelner schöner und gehaltvoller Gedanken wie unentwickelte Embryonen in dieser fragmentarischen Kunstform verloren gehen. Anders lauten allerdings die Urtheile unserer Tagesblätter, in denen man so vieles Wundersame und Bedeutungsvolle aus den Etüden herausphantasirt, daß man die Begeisterung unserer Künstler und deren Hörer nach Etüden messen und bestimmen möchte. Gar bald wird die Zeit kommen, wo man sich nicht mehr blos für den Spieler interessiren und das verachten wird, was der Natur Gewalt anthut und die Grenze ästhetischer Bildung überschreitet.

Divertimento, Divertissement.

§. 13.

Unter dem Namen Divertissement begriffen die

Franzosen Zwischenspiele, welche in dramatische Darstellungen eingelegt wurden und aus Tänzen oder Liedern bestanden. Man fand dann bequem, Musikstücke, welche noch nicht zu einer bestimmten Kunstform gebracht waren, und sich begnügten durch ein wohllautendes Tonspiel zu unterhalten, unter diese Benennung zu stellen. Bald reihten sich in ihm mehrere Stücke an einander ohne in einem eingreifenden Zusammenhang zu stehen, bald war es nur ein Satz, welcher, von gründlicher Ausführung fern, auf einen eigenthümlichen Charakter keinen Anspruch machte, bald ward das Ganze nur für Uebung angehender Spieler bestimmt. Was sonst keinen zureichenden Namen erhalten konnte, ward als Divertissement überschrieben, eine beliebte Weise in den Jahren 1750 bis 1780. Daß hiermit vieles Anmuthige und Schätzbare, namentlich für instructive Zwecke, wie von Cramer, gegeben worden ist, wird nicht geläugnet werden; die Theorie aber, und namentlich die ästhetische, kann nicht besondere Rücksicht darauf nehmen. Die Bezeichnung ist zu unbestimmt und nirgends hat sich eine charakteristische Norm festgestellt, wie dies in gleicher Weise von Compositionen, welche man als Pièçes, Bagatelles, Solo u. a. zu benennen pflegt, gesagt werden muß.

Rondo.

§. 14.

Das Rondo ist französischen Ursprungs. In der französischen Poesie hatte sich neben dem italienischen Sonett eine Form für Gedichte geringeren Umfangs gebildet, welche man Rondel oder Rondeau nannte. In dem älteren Rondel wurden der erste oder die zwei ersten Verse am Schlusse wiederholt. So dichtete Villon (gest. 1490), Froissard. Später wurden die ersten Verse eingeschaltet, zweimal wiederholt, bis Marot (gest. 1517) die Zahl der Verse auf dreizehn bestimmte und zwei Reime bei zweifacher Wiederholung des ersten Verses

eintreten ließ. Diese Form trug man in der Composition der Lieder und dann selbständig auf die Musik über; allein nicht Piccini war es, wie Notizenschreiber erzählen, welcher dies that, sondern dieser wendete die Rondoform, welche lange Zeit vor ihm bestand, auf Opernarien an. Im 17. Jahrhundert componirte man in Frankreich und Deutschland Rondeaux für Violine, für Clavier, auch mit Begleitung von Streichinstrumenten (wie Scheiffelhut in seinem musikalischen Kleeblatt, Ulm, 1711, neben Entrées, Bourées, Canarien, Arien) in der Form, welche noch Marburg beibehielt. Dies sind Compositionen in Form eines Liedes, welches nach zwei eingeschalteten Couplets wiederholt wurde. So entstand nach und nach eine bestimmte Form, welche theoretisch geordnet bald auf Theile eines größeren Werks, wie das Adagio oder das Finale einer Symphonie oder Sonate angewendet wird oder ein selbständiges Werk ausmacht. Das zu geregelter Form ausgearbeitete ernste Rondo größeren Umfangs fand in Emanuel Bach seinen ersten Meister.

§. 15.

Das Wesentliche beruht in der Wiederkehr eines Gedankens, so daß das Ganze, wie der Namen andeutet, kreisförmig rundet. Die Rückkehr des einen Gedankens kann natürlich nur dann eintreten, wenn sich ein Nebengedanke anschloß und den Zwischenraum erfüllt. Dies ist bald in kleinerem, bald in größerem Umfang möglich, mithin unter einfacher oder mehrfacher Wiederholung. So tritt also zwischen einem zweimal ausgesprochenen Hauptgedanken ein Zwischensatz in einer anderen Tonart entweder als bloßer Uebergang oder mit selbstständiger Bedeutung; denn auch dieser Zwischensatz kann einen reicheren Inhalt befassen und der Ausbildung werth seyn. Es erweitert sich das Ganze, wenn zwei Zwischensätze eine dreifache Wiederholung bewirken, wobei denn verschiedene Tonarten, zunächst die Parallele in Dur oder Moll und die Dominante, Mannichfaltigkeit gewähren.

Eignen sich Haupt- und Nebensatz dazu, so können am Schlusse auch beide unter gleicher Tonart verbunden wiederholt werden. Wie auch die Form gestaltet werde, immer liegt das Wesentliche in der Rückkehr des Hauptsatzes, dem alles Andere dient.

§. 16.

Von ästhetischer Seite betrachtet ist das Rondo, das in der Poesie, auf einen engen Raum beschränkt, leicht zu einer harten Form wird, in der Musik durch seinen eindringlichen, ja sich einschmeichelnden Charakter ein anmuthiges Gebilde, namentlich für den Ausdruck des Natürlichen, Naiven, Sanften geeignet. Für dasselbe wird vorzüglich diejenige Bedeutsamkeit erfordert, welche dem Zarten und Graziosen zukommt, da das Große, Mächtige, Erhabene, wenn nicht die Form erweitert werden soll, um der Bewegung willen fern zu halten ist. Das Ernste, Würdevolle, Edle findet noch Raum in ihm, weil der ruhigere gemessene Gang ihm wohlsteht. Nichts desto weniger aber kann die Bewegung und Lebendigkeit in ihm auch einen hohen Grad erreichen. Wesentlich fällt ihm eine charakteristische Stellung und Verbindung der Theile und eine sorgsame Rundung zu. In der alten Anordnung reihten sich Couplets in lockerer Verbindung gleich einem Trio an den Hauptsatz; in der neuen mehr kunstgemäßen Gestaltung hat der Componist den Inhalt des Nebensatzes im Verhältniß zum Hauptsatze genau zu erwägen, den Uebergängen alles Schroffe und Ungefüge zu benehmen und dem Ganzen in der Wiederkehr des Hauptgedankens eine völlige Abrundung zu geben. Die in der Wiederholung sich einmischenden Verbindungen dürfen nicht das Wesentliche berühren, wenn nicht der Grundcharakter leiden soll. Daß das Dazwischentreten des Nebensatzes Einfluß auf die nächste Wiederholung des Hauptgedankens hat, liegt in der Sache selbst begründet, und ist nicht selten zu sehr geduldet worden. Der Nebensatz soll zu dem vorausgegangenen Haupt-

satz als Gegenbild mit Contrast, welcher durch Verschiedenheit der Tonart bezeichnet wird, hinzutreten und denselben auf's neue erwecken, sey es indem er lebendiger und kräftiger hervorragend nach wiederkehrender Ruhe verlangen läßt, oder von seiner erhöhten Bedeutsamkeit und Innerlichkeit dem Hauptsatze Etwas mittheilt. Dabei wird vorausgesetzt, daß genüglich eingeleitete Uebergänge binden und Alles sich zur festen Einheit fügt. Das Ganze aber muß in einem ungehemmten Flusse sich bewegen und alle einzelnen Theile, wie das Zarte und Grazioſe es erheischt, in allmäligen Abstufungen schmelzen. So kann im Rondo heitere Unschuld, gnügliche Zufriedenheit, innige Herzlichkeit, fröhlicher Lebenssinn, unbefangene Lustigkeit sprechen, wobei sich Alles auf wenige Hauptmomente beschränkt und ein in sich abgeschlossener Gemüthszustand offenbar wird. Doch wird hiermit der Phantasie eine Grenze angewiesen, die Begeisterung durch die entschiedene Stimmung, wie heiter diese auch sey, bedingt. Keine Art der Composition vermag so wohlthuend und befriedigend auf leidenschaftlose und anspruchsfrei in sich beruhende Gemüther zu wirken. Alle Künstelei widerstrebt dem natürlichen naiven Charakter dieses Seelenergusses. Trägt bisweilen der Charakter eine humoristische Farbe an sich, muß sie gemäßigt seyn; dagegen findet auch das Scherzhafte und Tändelnde, was jedoch nicht als komisch bezeichnet werden darf, eine zuständige Aufnahme. Das Kecke und Ausgelassene wird nur in den Zwischensätzen passend erscheinen. Wohl weiß ich, daß Componisten alles Mögliche auf diese Form übergetragen haben, allein gewiß mit Verletzung der Eigenthümlichkeit. Der Schluß darf nicht Heterogenes heranziehen, und soll, indem er auf den Anfangspunct gerichtet ist, dadurch befriedigen, daß in ihm auch aus den Nebensätzen Wiederklänge aufgenommen, doch unter die Tonart des Hauptsatzes gestellt werden und völlige Einheit abschließt. Ueberlassen bleibt dem Componisten dem Ganzen eine Einleitung vorauszuschi-

cken, nur darf darin nicht ein schroffer Contrast im Voraus enthalten seyn, durch welchen die Harmonie getrübt würde. Die Zahl der Wiederholung darf keine Regel bestimmen wollen, und es kann der Inhalt des Hauptsatzes wol eine vierfache Wiederholung zulassen; doch ist darauf zu sehen, daß ein Oefteres nicht zur Mattheit führe. Jeder gehäufte Schmuck ist im Rondo an unrechter Stelle, und wenn man das Rondo den Zwecken einer zu erprobenden Virtuosität unterworfen hat, war es mehr eine Beeinträchtigung als Erweiterung der Kunstform.

§. 17.

Von selbst ergibt sich aus dem Bemerkten, daß in dem Rondo das Melodische vorherrscht. Als selbständiges Werk wird es meistens für ein Instrument bestimmt, dem mehrere andere zur Begleitung gegeben werden können. Aufgenommen in Sonaten und Symphonieen hängt sein Inhalt von der Grundidee des ganzen Werks ab, und hat dort sich von der ursprünglichen Form nicht selten entfernt. Die Composition hat rühmlichen Werth, wenn im weiteren Fortgang das Interesse wächst, und die Mischung der Themata nicht sowohl Mannichfaltigkeit, als auch Ausdruck zum Princip wählt. Die Sucht nach Brillantem und affectirt Originellem schadet wesentlich. Am meisten vermag der Künstler durch Schönheit des Rhythmus dem auf einen Kreislauf beschränkten Leben innere Beseelung zu verleihen, wenn er in den ungehemmten Fluß eine markirte Gliederung eintreten und die Verhältnisse als harmonische wirken läßt. Emanuel Bach gab in seinen sechs Sammlungen zum Theil Muster einer schönen Construction; eigenthümlich fällt ihm zu, daß er die Wirksamkeit vorzüglich in den wiederkehrenden melodischen Abschluß des Thema, selbst mit Eintritt von Pausen, legt, dagegen eine Mannichfaltigkeit in dem für freie Modulation geeignet Umtausch der Tonarten gewinnt, wozu er auch sehr entle-

gene wählt. Später haben sich in selbständiger Bearbeitung des Rondo treffliche Talente hervorgethan, wie Maria v. Weber, Field, Hummel, Franz Schubert, Ries, Kalkbrenner, Kalliwoda, Molique u. A. Jeder von ihnen führt Eigenthümliches mit sich, wie Field die ruhige Haltung, Hummel die leichte graziose Bewegung.

Notturno.

§. 18.

Den Namen Notturno gab man der Musik, welche in nächtlicher Stille als Aussprache der Huldigung oder Liebe unter dem Fenster der Geliebten erklang. Wie dieß mit der älteren Bezeichnung Cassatio, Cassazione, die von dem Ständchen gebraucht wurde, zusammenhängt, wird schwerlich historisch nachgewiesen werden, da die vorhandenen Stücke dieser Art sich der Symphonie nähern. Unserer Betrachtung fällt nur der neuerdings festgestellte Charakter dieser Kunstform zu. Die Nacht weckt eigenthümliche Gefühle und gibt Allem einen sentimentalen Ton, indem die Außenwelt, im Dunkel geborgen oder vom Dämmerlicht der Gestirne erhellt, die Phantasie nicht unmittelbar in Anspruch nimt, sondern das Gemüth vorwalten läßt, und so sich alle Bethätigung der Seele nach Innen wendet. Die Stürme des Lebens schweigen und Liebe, zarte Innigkeit erfüllen die Brust, mag im Glück des Besitzes ein frohes Lied, im Sehnen und Entbehren ein wehmüthiges zur absichtlosen Aussprache kommen. Solchen Gefühlen ist das Notturno bestimmt. Ihm liegt ein speciell bedingter Gemüthszustand zum Grunde; doch auch das Allgemeine reiner Menschlichkeit nimt es in sich auf. Bertini konnte mit Recht seinen Compositionen besondere Namen zur Ueberschrift geben, weil diese ganze Kunstform auf individueller Situation beruht. Wir verlangen zuerst den reinsten Ausdruck des Gefühls, nicht getrübt von fremdartigen Einflüssen des reflectirenden Verstandes. Daher wird das Gesetz der Haltung vor Allem gültig; denn ohne

dessen Erfüllung kann die bestimmte Zeichnung nicht wohl gerathen. Dazu aber tritt die Forderung der Einfachheit; denn das hier lautwerdende Gefühl ist sich selbst genug und jeder beigegebene Schmuck, der nur Aeußerlichkeit wäre, muß hinwegfallen. Es würde der Künstler einen falschen Weg verfolgen oder einen Namen mißbrauchen, der das Notturno für den Zweck einer zu erprobenden Virtuosität bestimmte. Das Natürliche und Anspruchlose waltet hier mit einer unfehlbaren Wirkung. Dies aber stimmt wohl mit der Eigenthümlichkeit ein, welche den Zauber der Grazie als das belebende Princip solcher Production bezeichnen läßt. Und wer möchte läugnen, daß Grazie in jeglicher Regung des Gemüths, auch der rascher oder voller bewegten, walten könne, wenn Natürlichkeit ihr nicht fremd geworden?

§. 19.

Der Umkreis der Gefühle, welchen das Notturno als den Quell seiner Darstellung umfaßt, ist auch unter den angedeuteten Bedingungen einer Begrenzung dennoch sehr reichhaltig. Es findet seinen Stoff in hellen und düsteren Regionen, schreitet aus dem Ernsten bis zu der Vertiefung im Melancholischen; bald spricht es Klage, bald Sehnsucht, bald heitere Zufriedenheit und innige Freude, bald erquickliche Hoffnung und Vertrauen aus. Nicht minder verschiedenartig fällt die Art des Ausdrucks in Wahl. Hier sehen wir mehr allgemein Menschliches, dort mehr Individuelles vorwalten, jenes mit dem Bestreben eine individuelle Gültigkeit zu gewinnen, dies um das Persönliche einer höheren Bedeutung unterzuordnen. Im Ganzen aber darf das Charakteristische nicht unter so scharfe Zeichnung und unter so markirten Ausdruck treten, wie dies diejenigen Arten der Composition zulassen und verlangen, welche die Wahrheit der Darstellung auf umfangreichere und heftig erregte oder leidenschaftliche Zustände anzuwenden haben. Im Notturno gleicht die Grazie Alles, was im Charakteristischen sich hervor-

hebt, aus und umgibt es mit zarter Milde. Dies aber kann zu einem zweifachen Fehler führen. In der gleichen Haltung, mit der hier meistens eine fixirte Seelenlage gezeichnet wird, geräth der Componist in's Breite und Schleppende, statt in freier Bewegung fortzuschreiten, daher auch Künstler vorzogen einen Wechsel eintreten zu lassen. Nur möge man da, wo der beschränkte Gang als Monotonie erscheint, die Schuld nicht alsbald dem Tondichter zuschreiben, wenn sie dem Vortragenden zufällt, der auf diesem Felde ein tüchtig durchgebildeter seyn muß. Auf einer anderen Seite läuft die sentimentale Darstellung im Notturno Gefahr in's Weichliche und Schmachtende zu gerathen, was kräftigeren Seelen mißfällt, und überhaupt den Hörer ermüdet.

§. 20.

Im Notturno behauptet das Melodische ein zuständiges Vorrecht, und in diesem kommt es vorzüglich auf Klang und Tonfarbe an. Deshalb rechnen wir eben den Vortrag in der erforderten Abwägung des Zarten und Charakteristischen zu dem Schwierigsten, namentlich beim Fortepiano, welches die hier wesentliche Cantabilität nicht so leicht erreicht als andere Instrumente. Die Innigkeit der Darstellung verlangt Bindung und Verschmelzung, und wirksam werden durchgehende und verhallende Töne. Daß der Harmonie nicht allein mitzuwirken, sondern auch Pikantes und Kraftvolles beizumischen vergönnt bleibe, versteht sich von selbst; denn nimmer ist auch beim Vorwalten der Anmuth die charakteristische Schönheit zu vernachlässigen; doch künstlich ersonnene Accordformen können mit einem Male den gesamten Eindruck trüben. Unserer Bravour liebenden Zeit liegen dieser Art Werke in ihrem oft idyllischem Geiste fern; wie sollte sie sich auch mit der einem natürlichen Ausdruck eigenen Leichtigkeit befreunden? Man nennt dies Kleinigkeiten, deren sich die Väter nur noch erfreuen.

Aus früherer Zeit leuchtet ein treffliches Vorbild in

Emanuel Bach herüber, welcher, wenn auch nicht unter diesem Namen, doch also zu bezeichnende Werke gegeben hat, die den angedeuteten Regeln vollkommen entsprechen. Unter den neueren Künstlern blieb Field ein vielleicht von Niemand übertroffener Meister dieser Gattung. Er wußte in anmuthiger Natürlichkeit stets eine frische Originalität zu erhalten und gewann des unbefangen sich hingebenden Hörers Neigung um so sicherer, als er keineswegs das zurückwies, was durch prägnanten Sinn, ohne unklar zu werden, oder durch gefälligen Schmuck, ohne zu glänzen, ein tiefer dringendes Interesse gewährte.

Fuge.

§. 21.

Zwar könnte ein doppelter Tadel uns entgegentreten, wenn wir hier der Fuge unter den Arten der instrumentalen Tonwerke gedenken: einmal weil die Fuge nur als Darstellungsform, welche in mancherlei Tonwerke, wie in Symphonieen, in Phantasieen, aufgenommen werden kann, zu betrachten sey, und dann, weil sie eigentlich und ihrem Ursprunge nach der Vocalmusik zufalle; allein auch hier hat die Form der Darstellung eine selbständige Art des Kunstwerks erwirkt, und wir besitzen Tonstücke, welche für sich bestehend als Fuge bezeichnet werden. Was den zweiten Grund anlangt, so ist allerdings die Fuge aus der Vocalmusik in die instrumentale übergegangen und hat dort auch jetzt noch ihren vorzüglichen Sitz, doch liegen überall derselbe Begriff und dieselben Grundregeln zur Erörterung vor, und es erscheint die Fuge nur als Theil größerer Gesangwerke, so daß wir den richtigen Weg einschlagen, wenn wir hier das Allgemeine betrachten, das Besondere, welches der Gesangfuge eigenthümlich zugehört, bei den Gesangwerken erwägen. Hierbei muß aber stets vor Augen schweben, daß wir es mit der ästhetischen Bedeutung zu thun haben, und mithin, die weitschichtige Lehre vom technischen Bau der Fuge zur Seite stellend, nur auf

die Frage eingehen, was die Fuge zum schönen Kunstwerk mache.

§. 22.

Bestimmen wir den Begriff der Fuge als eine Verbindung mehrerer selbständiger Stimmen für Aussprache eines Gedankens, wie Andere annahmen, so wird das Eigenthümliche keineswegs erfaßt, indem ja diese Kennzeichen auch jeder anderen vielstimmigen Musik zukommen. Wollen wir, auf den Ursprung im Gesang zurückkehrend, mit Forkel das Bild eines Volks oder einer Gemeine, deren Glieder für den Ausdruck eines Gefühls zusammentreten, in der Fuge erkennen, so widerspricht diesem schon die aus einander gehaltene Form des Tonwerks. Auch war es Irrthum den ursprünglich lateinischen Namen auf die Worte fügen, Gefüge zurückzuführen. Das Eigenthümliche liegt in dem, von dem Worte bezeichneten, Fliehen und Verfolgen. Nicht daß die Stimmen sich vereinigen und einträchtig neben einander gehen und den einen Gedanken, wenn auch in verschiedener Weise, zugleich aussprechen, wie es im Stimmenchor überhaupt statt findet, sondern daß nach der durch eine Stimme begonnenen Aussprache des Gedankens eine andere Stimme nach derselben in gleicher Weise verlangt und die Umfassung des Gedankens zu erreichen strebt und in dieser Bestrebung wieder andere Stimmen zu Mitkämpfern erweckt, dies ist das Charakteristische der Fuge. Unzureichend scheint daher auch der Vergleich mit dem Dialog, wenn auch in anderer Hinsicht ein dramatischer Charakter zugestanden werden muß. Selbst der herkömmliche Namen der Antwort ward nicht schicklich gewählt, da das Thema nicht für eine Frage genommen werden kann. Ein Wettlauf ist die Fuge nach einem Strebeziel und nach Vereinigung der in diesem Wettlauf streitenden Theile, wo jeder um das eine Besitzthum anstrebt, und wenn ein scheinbarer Ruhepunct gefunden, zu neuem Verfolg aufgerufen wird, bis das

Ziel vollständiger Aussprache erreicht Ruhe gibt. So macht sie ein Bild menschlicher Bestrebung aus und zeigt, wie einzelne Individuen als Glieder des Ganzen im Verlangen nach Wahrheit und Heiligkeit einem gleichartigen Ringen und Streben, Jedes im Wettlauf mit Anderen, anheim gegeben sind. Aus dem Gemüth aber geht diese Bestrebung hervor, wenn auch der Verstand beim Ordnen des Laufs und für Gewährung der erforderten Hülfsmittel thätig eingreift. Sollen wir hiernach definiren, so ist die Fuge dasjenige Tonstück, in welchem mehrere nach einander erwachte und aus einander gehaltene Stimmen die vollständige Aussprache eines melodischen Satzes im Wechsel von Gegensätzen und Verbindungen und unter mancherlei Veränderungen vollführen und nach Vereinigung strebend, in diesem selbständigen Wettlaufe das, was in dem Gemüth für den einen Gedanken auflebt, ganz erschöpfen. Ein Hauptsatz verbindet sich mit Nebengedanken und tritt als Gegenbild auf, um seinen Inhalt in Vollständigkeit und Kraftfülle auszusprechen, diese zu erringende Aussprache wird aber zum gemeinsamen Streben für eine Mehrzahl ebenbürtiger Glieder eines Ganzen. Hieraus lassen sich dann alle gültigen Gesetze entwickeln. Da aber zu der Vereinbarung einer so im Conflict begriffenen Stimmenmenge Ordnung und Regelmäßigkeit vor Allem zu beachten ist, diese aber durch den reflectirenden Verstand vermittelt werden, so kann die Fuge, wie oft geschah, leicht zu einer bloßen Verstandescombination werden und aus dem Kreise der schönen Kunst heraustreten. Was sie zum Kunstwerk macht, ist Schönheit und der Antheil des Gemüths; dieser ästhetische Gehalt weiset ihr eine der ersten Stellen unter den musikalischen Kunstwerken an, und mit Recht hat man behauptet, an ihrer Schöpfung bewähre sich die Meisterschaft des Künstlers vor Allem.

§. 23.

Die Forderung der Originalität und Bedeutsamkeit

zieht die Fuge in der Erfindung und Ausführung wie jedes andere Kunstwerk auf sich, doch macht sie sich namentlich bei dem Thema, welches den Grundgedanken bildet, geltend. Das Thema muß melodischen Gehalt in sich fassen, das heißt, einer Seelenbewegung entsprechend in Anschaulichkeit treten. Ist dies nicht der Fall, und mangelt dem Thema Innerlichkeit, die zum erfaßbaren Bilde werden soll, so ist alle angebrachte Verzierung ein vergebliches Bemühen; denn sie kann nicht Entwickelung heißen. Man hat zwar behauptet, der Kreis der Erfindung sey ein enger und nur auf das Alterniren zweier Grundaccorde der Tonica und der Dominante beschränkt, mithin könnten die Themata nur eine melodische und rhythmische Verschiedenheit in sich fassen, daher auch viele Erfindungen ähnlich seyen. Dies aber hebt das Gesetz der Originalität nicht auf, die im Gebiet der Melodie und Rhythmik ihren natürlich dargebotenen Wirkungskreis findet. Seele und Geist muß vorhanden seyn, klar der Ausdruck, sonst verfehlt das mühsam zusammengetragene Werk, welches technisches Talent bewähren mag, den Eindruck und wird von dem auf Seelenbefriedigung Anspruch machenden Hörer als künstlicher Mechanismus oder als kaltes Product des Verstandes zurückgewiesen. Nie ersetzt hier Künstlichkeit den Ursprung der natürlichen Wahrheit, diese aber beruht auf einem kernhaften Inhalt. Wie lästig muß auch das Verweilen in einem so oft wiederholten Gedanken werden, wenn dieser nicht Geistesnahrung mit sich führt? Das Thema muß ferner Vollständigkeit und Abrundung in sich tragen; denn wenn auch die Fuge im Ganzen erst ihrer vollen Entwickelung zustrebt, so müssen doch alle Elemente für die Entfaltung gegeben seyn. So besteht das Thema vollgültig nur in rhythmischem Abschluß und in einer Tonfolge, welche zu einem Beruhigungspunct hinstrebt. Als Grundlage einer Entwickelung enthält es Keime, die einfach sich an einander schließen, daher von ihm Bestimmtheit und eine gedrängte Folge

verlangt wird, wobei der Vortheil sich ergibt, daß ein solcher Gedanke sich dem Hörer leicht einprägt und bei seiner öfteren Wiederholung um so sicherer gefaßt wird. Aus einander gezogene Tonreihen und schon entfaltete Tonfiguren eignen sich nicht wohl, wenn auch große Meister sie angewendet haben um einen lebendigen Reichthum zu erproben. Dennoch darf das Thema nicht desjenigen Elements ermangeln, aus welchem die Schönheit hervorgeht, der Freiheit. Jede steife und gebundene, nur mechanische Bewegung in der Tonfolge des Thema wird mißfallen; wie z. B. da, wo gleichartige Accorde und deren Auflösungen sich verbinden und freie Bewegung fehlt, oder wo gleichförmige Rhythmen das Ganze erstarren und der Eintritt nicht markirt hervortreten kann; denn Einfachheit ist nicht mit Einerlei zu verwechseln. Doch auch Ueberhäufung kann hier schaden, weil eine größere Menge von Tönen in so öfterer Wiederholung nur lästig werden muß, obgleich der Fuge für Instrumente, wie für die Orgel, eine größere Fülle gestattet werden mag. Vorzüglich brauchbar heißt das Thema, welches kräftige Eintritte möglich macht, der Verkürzung und Verlängerung fähig ist und leicht aus sich Zwischensätze hervorgehen läßt.

Eine gleiche Sorgfalt zieht die Gestaltung des Gegensatzes auf sich. Hier soll dem Thema gegenüber ein zweiter Gedanke den Lauf fortführen unter der zweifachen Bedingung, daß in Melodie und Harmonie sowohl ein wirklicher Gegensatz, also durch Contraste, erkennbar wird, als auch für die Aneignung eine Verwandtschaft, welche wahrnehmen läßt, wie der Gegensatz aus dem Hauptsatze hervorgegangen sey.

§. 24.

Das Hauptgeschäft des Componisten beruht bei der Fuge in der Durchführung, mithin in der Ausbildung des Thema und der Construction der Theile, welche in unzähligen Formen erscheinen. Die eine Stimme hat

den Gedanken des Thema noch nicht vollständig ausgesprochen, so ergreift ihn, um die erste Stimme zu verfolgen, eine zweite und nach dieser eine dritte, und so fort. Jede einzelne Stimme tritt nun in Beziehung auf Andere, allein ist eben so auch um ihrer selbst willen da, und während sie sich im Wettlauf abzumühen scheint, ergötzt sie sich an der eigenen Lebendigkeit; denn sie spricht ein Einzelgefühl aus. Aus einem einfachen Gedanken entwickelt sich hierbei der größte Reichthum; Gegensätze verleihen neue Schwungkraft, nirgends ist völlige Ruhe vor erreichtem Ziel zu finden; denn kam auch eine Stimme auf kurze Zeit zum Schweigen, erwacht sie nach dieser kurzen Weile wieder in neuer Krafterregung, und einten sich die Stimmen für einzelne Momente, so treten sie wieder, neuen Lauf in anderer Ordnung beginnend, aus einander. So ist dies Gebilde das kunstreichste und nimt alle Seelenkräfte in Anspruch, wie die Vorbereitung zu solcher Schöpfung das umfassendste Studium in sich schließt. Abgesehen von den Regeln der Technik, ergeben sich als ästhetische Gesetze: Einheit in Mannichfaltigkeit, Reichthum in Proportion, Lebendigkeit mit Klarheit verbunden.

§. 25.

Die Mannichfaltigkeit ist die größte und hier nicht in allem Einzelnen zu verzeichnen. In der größeren oder kleineren Zahl der Durchführungen wechseln die das Thema aussprechenden Stimmen nach Eintritt und Correspondenz, zu einem Führer tritt abwechselnd ein Gefährte; es tauschen sich die Tonarten um, die Stimmen nehmen verschiedene Stufen der Tonreihe ein, wie wenn die zweite auf der Dominante erscheint, das Thema selbst wird versetzt und abgeändert, indem es bald Verkürzung, bald Erweiterung erhält, bald eine umgekehrte Form annimt; die Modulation tritt in verschiedenen Modificationen ein, der Gegensatz bildet eine mannichfache Correspondenz, Zwischensätze geben verschiedenartige Verbin-

dung; die Grade der Bewegung erhöhen und mindern sich. Der Mangel von allem Diesem hebt die Existenz des Kunstwerks auf; schon ein stetes Verweilen in einer Tonart (der Tonica), eine Gleichförmigkeit der Modulation läßt das der Fuge zugehörige Leben nicht aufkommen. Nägeli sprach daher mit Unrecht gegen Cramer den Tadel aus, als habe derselbe durch die Wahl verschiedener Tonarten das Wesen der Fuge verletzt. Soll in die Mannichfaltigkeit Schönheit, für welche das Werk bestimmt ist, eintreten, so ist's allerdings nur möglich durch Einheit. Das sich Trennende muß seiner Verwandtschaft treu nach Einigung streben, alles Besondere in ein einstimmendes, entsprechendes Verhältniß sich fügen, der Antheil aller Betheiligten fortgeführt erscheinen und jede Stimme, ohne in der Behauptung der Selbständigkeit zurück zu stehen, den Anderen sich zuwenden und mit ihnen verkehren. Dieses verbundene Sich und Anderen Leben, diese in aller Differenz sichtbare Einheit und die Bewältigung einer großen Mannichfaltigkeit durch eine Idee erfreut den Geist des Hörers und wird zum schönen Bilde. Nirgends tritt völlige Ruhe ein (denn Pausen dienen nur einer Aufathmung und dem Sammeln neuer Kraft), und da doch überall eine getrennte Bewegung statt findet, so kann eine Ueberschauung des ganzen Kampfplans nur durch Zusammenhang aller Theile möglich werden. Nicht leicht kann aus einer Fuge ein einzelner Theil herausgehoben selbstgültig bestehen, und in den gegenüber gestellten Theilen herrscht durchaus Beziehung, nicht ein absoluter Gegensatz. Nur in der Doppelfuge finden wir meistens zwei Themata im Contrast der melodischen Bedeutung und rhythmischen Bewegung, indem ein Geschwinderes dem Langsamen gegenüber tritt. Doch diese Einheit haben wir nicht im Aeußeren allein zu suchen, vielmehr beruht sie in der inneren Bestrebung, welche der eine gegebene Gedanke auf sich zieht; sie ist nicht bloße Verstandeseinheit, welche durch Berechnung und Abmessung

sich ergibt, sondern stammt aus dem Gemüthe und dessen Impulsen; wenigstens würde jene dem künstlich zusammengesetzten Producte allen Anspruch, welcher einem schönen Kunstwerk geziemt, entziehen. Das Leben, welches in dem Grundgedanken und dessen Entwickelung waltet, soll in dem Hörenden eine gleiche Stimmung des Gemüths wecken.

§. 26.

Der Reichthum der Gestaltung, welcher sowohl in den Gegensätzen als auch in dem eingeschalteten Nebengedanken enthalten wird, kann ästhetisch nur dadurch wirken, daß im Ganzen und unter den einzelnen Theilen Verhältniß statt findet, und die Construction das Gesetz der proportionirten Schönheit erfüllt. Die Hauptmomente müssen in helleres Licht hervorgehoben werden, die Nebenpartieen an richtiger Stelle eintreten. Zwischensätze gehören zur Durchführung; sie können aber in einem so complicirten Ganzen nur dann einstimmen, wenn die Uebergänge folgerecht gestaltet, die Bindungen nicht oberflächlich und zufällig sind. Sicheren Gang verlangt die Fuge vor Allem. Die Anordnung, welche der freiesten Wahl anheimfällt, kann allein den Aufbau halten und den Totaleindruck vermitteln. Die Zwischensätze dürfen ihrem Wesen nach nicht mächtiger seyn als die Hauptsätze, und eine Ueberbietung, bei welcher diese durch jene beeinträchtigt würden, erzeugte nur ein Mißverhältniß. Nach einer ersten Durchführung mit eingeschalteten Zwischensätzen folgt eine zweite mit erhöhter Bedeutung in einer anderen Tonart, wobei das Verhältniß der Ausweichung besonders in Rücksicht kommt, neue Gegensätze bieten sich dann dar, allein auch sie verlangen Ausgleichung, bis daß die Stimmen sich vereinigen und im Schlusse das Strebeziel erreichen. Je vielfacher die Zahl der Durchführungen und der Theile ist, desto dringender wird die Anforderung an Proportion, aber auch um desto größer die Summe der Schwierigkeiten. Vieles Beson-

dere in den technischen Lehren vermögen wir nur nach dem ästhetischen Gesetz der Proportion zu erklären. Wenn nicht zulässig ist, daß die dritte Stimme in einer anderen Tonart als der Haupttonart eintrete, so erheischt dies das Verhältniß, welches die Theile zusammenhält. Bei einer anderen Tonart würden diese aus einander treten und der Charakter des Grundgedankens würde der Deutlichkeit und Bedeutung ermangeln. Was die Theile der Fuge oder die Zahl der Durchführungen anlangt, läßt sich Nichts theoretisch vorschreiben; allein immer muß zwischen den Theilen eine Construction statt finden, wie solche durch die allgemeinen Gesetze der Kunstdarstellung geboten wird. Ebenmaaß und begründete Ordnung erkennen wir darin, wenn dem ersten und dem letzten Theile und diesem mehr noch als jenem Kraft verliehen wird. Im letzten Theile nahe vor dem Ziele der Einstimmung erhöht sich die Stärke und gedrängt erscheint Alles; in sogenannter Engführung eilen die Stimmen einander voraus und das Thema erleidet oft eine Verkürzung mit intensiver Verstärkung.

§. 27.

Was aber dem Werke einen gediegenen Gehalt ertheilt, ist geistige Belebung, welche auf der einen Seite jeden Schein der absichtlichen Berechnung verdrängt, und dem, was der Verstand vorzeichnete, Farbe und lebendigen Odem verleiht, auf der anderen Seite durch Klarheit die Anschaulichkeit erreicht, ohne welche die Töne, noch so wohl geordnet, keinen Eingang in das Gemüth finden. Mit starrer Formalität verfehlten Viele dieses Ziel und lieferten regelrechte und abgemessene Producte ohne Kraft und Beseelung. Und doch ist Lebendigkeit der Fuge eingeboren, wie es die rastlose Eile und der ununterbrochene Verfolg bezeugt, ja wie es schon darin sich kund gibt, daß eine zweite Stimme früher eingreift als die erste geendet hat. Kirnberger's Fugen sind Ergebnisse eines rühmlichen Fleißes und stehen in contra-

punctischer Leistung den besten gleich, doch erwirbt ihnen keine andauernde Beseelung Beifall der Hörer, für welche sie doch geschrieben wurden. Die hier verlangte Lebendigkeit wird aber nicht durch breite Ausführlichkeit erreicht, vielmehr läuft diese Gefahr schleppend und kraftlos zu werden. Man unterscheidet freie Fugen von strengen, und vergißt, daß die Verpflichtung aller künstlerischen Darstellung darauf hinweist, das das Geistige in freier Form, das ist als Schönes erscheine. So muß auch jede Fuge, welche im strengen Stil geschrieben ist, Freiheit athmen und darf nicht in Fesseln der Berechnung und eines todten Schematismus erstarren. Jene Benennung mag daher nur als Bezeichnung des minderen und durch Zwischensätze erhöhten Grades gelten, und deutete bei Vielen nur auf die nähere oder fernere Verwandtschaft der Zwischensätze und des Thema hin. Das Ganze muß in ununterbrochenem Fortgang einem Flusse gleichen, aus dem Ganzen gearbeitet seyn und bei aller Fülle nicht das Maaß verläugnen, welches überall das Ueppige, Ueberreizende, Gespreizte beseitigt. Die Mannichfaltigkeit in der Wahl der Tonarten bleibt eine beschränktere, und die besten Componisten haben nur die nächst verwandten beim Umtausch der Modulation eben darum gewählt, weil die höchste Bestimmtheit und Klarheit erfordert und das eine zu erreichende Ziel vor Augen gehalten wird. Nur darf hieraus kein allgemeines Verbot erwachsen.

§. 28.

Was in früherer Betrachtung von Objectivität in der Musik gesagt wurde, findet namentlich in der Fuge seine Nachweisung und Anwendung. In ihr hat der Künstler sich insofern zu objectiviren, als er den aus seinem Inneren entnommenen Gedanken dahin gibt, damit derselbe in mehreren Stimmen, zwar dem Wesen nach gleich erhalten, doch in der jeder einzelnen Stimme eigenen Weise ausgesprochen und in ein Wechselverhält-

niß gesetzt werde. So gewinnt die Fuge einen dramatischen Charakter. Alles zwar entstammt der Seele des dichtenden Künstlers, allein er zeichnet im Wettlauf der Modulation die Bestrebungen Mehrerer, die gleich Personen gedacht werden, und diese Bestrebungen stehen in einem Wechselverhältniß zu einander. Da fordern wir, daß jedem Betheiligten die Rolle richtig und zuständig ertheilt sey, und diese mit fester Haltung durchgeführt werde. Nicht leer wird die Scene und verschieden sind die Auftritte; in der reinen Ausprägung eines selbständigen Ganges thut sich ein Objectives kund, das mit plastischer Darstellung verglichen werden kann. So erklären wir aber auch, warum sentimentale Hörer, denen nur bei subjectiver Affection wohl wird und das Weiche und Zarte zuspricht, nicht Freunde der Fugen sind. Nicht sowohl Verstandesstärke, wie man gewöhnlich meint, als Fähigkeit für Anschauung wird zur vollen Erfassung dieser Werke verlangt, und wer gewöhnt ist Alles unmittelbar auf's Gefühl und sein eigenes Gemüth zu beziehen, wird nicht Befriedigung finden. Dennoch geht das Gemüth nicht leer aus, ja wird auf vielen Stellen auf's Kräftigste bethätigt, während der Ausdruck rastloser Bestrebung im ganzen Verfolg der Darstellung mit sich fortreißt und Ahndungen eines Unendlichen weckt. Bringen wir die mannichfachen Gegensätze zum Bewußtseyn, wie das Hauptthema und das Gegenthema einander und dann sich selbst correspondiren, wie das Gegenthema zum Hauptgedanken zu werden scheint, während dieser sich bald intensiv verstärkt, bald extensiv erweitert, so kann das Gemüth nicht unerschüttert bleiben, sondern fühlt in engen Grenzen das, was in der großen Weltordnung aufgefaßt den Geist zu den erhabensten Ideen emporhebt.

§. 29.

Großartig ist die Wirkung der Fuge, auch da, wo sie in eine größere Composition, z. B. eine Symphonie, aufgenommen ist. Das Streben der wettlaufenden Stim-

men reißt mit sich fort, und man kömmt dabei gleichsam selbst hörend außer Athem; doch die vielseitige Kraftanstrengung findet auch Beruhigung in Eintracht, Befriedigung in Tilgung aller Differenz. Schon in der einfachen Fuge, wo die Verbindung nur melodisch ist, wie viel mehr in der contrapunctisch behandelten entfaltet sich ein reiches Leben, zu dessen Darstellung eine energische Phantasie erfordert wird. Die thätigen Kräfte erhöhen sich noch mehr in der Doppel- und Tripelfuge, wo jedoch auch schwerer wird die Klarheit zu bewahren. Ohne Klarheit aber aufgebaut bietet das Werk dem Hörer nicht viel mehr als das Tactmäßige zur Aufnahme dar. Die Zahl der Stimmen modificirt die Wirkung. Von selbst ergibt sich, daß, wenn nur zwei Stimmen verbunden würden, sie zu keinem Ruhepunct gelangen könnten; daher um diesen für neue Sammlung zu gewinnen eine dritte hinzutreten muß, wäre es auch nur als eine begleitende, nemlich als Baß. Bei Instrumenten ist die Zahl von vier die herkömmliche und passendste. In ihr kann jede Stimme charakteristisch hervortreten und ihre Rolle als selbständige Hauptstimme in vollgültigen Gegensätzen durchführen. Doch hat z. B. Böhner auch eine zweistimmige Fuge (für zwei Violinen, aus F dur) geschaffen, welche ein Meisterwerk genannt wird.

§. 30.

Die Fuge behauptet durchaus den Charakter erhöhter Lebendigkeit, allein auch den der Würde, womit nicht gesagt ist, daß in ihr sich stets feierlicher Ernst abprägen müsse; auch eine heitere, ja fröhliche Lebensansicht kann den Grundgedanken hergeben und dieser seinem Charakter gemäß in flüchtiger Bewegung, ja mit munterer Laune durchgeführt werden, wie dies Seb. Bach erwiesen hat. Dies hebt nicht das Würdige auf, das hier mit dem Bedeutungsvollen gleichlautend ist. Von dem Künstler der Fuge aber verlangen wir vorzüglich Geschmack und Vertrautheit mit dem Schönen. Daß

die Fuge in aller Zeit von Vielen als ein Product veralteter Pedanterei angesehen und ihr ganzer Werth in Erprobung einer musikalischen Gelehrsamkeit gesetzt worden, haben nur die bewirkt, welche geschmacklos und man kann sagen herzlos Compositionen fertigten, an denen die Schönheit wenigen oder keinen Antheil hatte und die dem Gefühl Nichts, der Beurtheilung des Verstandes ein kaltes Formenwesen darboten. Zwar mag eingestanden werden, die Auffassung der Fuge erfordere fast einen eben so starken Geist, als welcher sie schuf, und gern weise man verachtend zurück, was man ganz zu erfassen nicht vermag; allein einerseits wird es nur engherzige Pedanterei des Urtheils heißen, wenn Nägeli diejenigen für unkundige Dilettanten erklärte, die Graun's Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, für eine gute Fuge hielten, da sechsfach gegen die alten Regeln der Construction in ihr gefehlt worden sey, obgleich man Graun wegen dieser Abweichungen lobpreisen sollte; andererseits ist nur wenigen Künstlern durch Gabe von Oben verliehen unter der Herrschaft so strenger Gesetze frei sich zu bewegen und neben der vorwaltenden Thätigkeit des Verstandes auch im kräftigen Gemüth Ideale zu nähren und sie zur Erscheinung gelangen zu lassen. Die Fuge, welche ansprechen und gefallen soll, muß ein Erzeugniß der Begeisterung seyn; denn wo nur die Betrachtung auf gewandte Geschicklichkeit und anhaltenden Fleiß gezogen wird, da kann der kunstreiche Bau und die Schönheit in der correcten Verwendung der Mittel Interesse wecken und der Kenner der Regeln Achtung hegen, während die Gemüther, die nach Erhebung und Schönheit verlangen, ungerührt bleiben. Was man der Fugenarbeit vorwirft, als beschränke sie die Begeisterung des Künstlers, muß geradehin in's Gegentheil umgedeutet werden, indem der für dieselbe Unfähige oft der Mittel ermangelt, welche seiner Begeisterung eine vollständige Aussprache möglich machen. Die Zeit ist vorüber, in welcher pedantische Satzungen der Willkühr und Be-

schränktheit den schaffenden Geist in Fesseln schlugen. Der vorher erwähnte Kunstrichter konnte freilich noch lehren, in jeder Durfuge müsse das Thema in melodischer Hinsicht auf jeder Tonstufe, außer der siebenten, vorkommen, und bleibe eine hinweg, könne es die zweite, nie die vierte oder Unterdominante seyn. Daß Freiheit der Kunst nicht entnommen werde, dafür hat in aller Zeit das Genie gesorgt. Es wäre unnütz der großen Meisterschaft in Seb. Bach rühmend zu gedenken; unwahr aber, wenn man dessen Werken nur einen technischen Werth zuerkennen wollte, wobei weder für das Gemüth Etwas zu gewinnen, noch ein tief entschöpfter Ideenreichthum zu gewahren stünde, obgleich der unbefangene Beurtheiler nicht läugnet, er finde in diesen Werken auch Manches, was Zeugniß für eine unermüdliche Combinationsgabe und eine vielumfassende Kenntniß der Technik gibt, aber dem Gemüth einen geringeren Antheil gönnt. Außer dem, was nach Bach für die Orgel geschrieben wurde, nahm man die Fuge in größere Tonwerke, in Symphonieen, in Quartette, in Sonaten auf, mehr jedoch beschränkte man sich da auf fugirte Sätze, wie Haydn in der D-Dur-Symphonie No. 4. Daß die Fuge einer geistvollen Ausbildung fähig und unter den Regeln der alten Zeit auch bedürftig war, oder daß sie mit einem höheren Grade von Freiheit auch Schönheit gewinnt, erkannte Mozart auf's Klarste und gab in seiner Ouvertüre, zur Zauberflöte ein Tonwerk, in welchem der verengte Gedankenkreis erweitert, das Ganze rhythmisch belebt und charakterisirt, das Einzelne nicht von durchblickenden Gesetzen bedingt erscheint. Man hat deßhalb auch gestritten, ob der Namen Fuge hier zuständig sey. Reicha nannte sie eine in Phrasen eingetheilte Fuge. Den größten Beifall erwarb Mozart durch die Schlußfuge in der C-Symphonie. Beethoven's Meisterhand lieferte in Sonate Op. 110 ein mit Recht verehrtes Muster. Wir sehen da eine scheinbar einfache Idee zum größten Reichthum entfaltet,

und in der Verbindung des verwandten Gegensatzes und der Zwischensätze mit dem Hauptthema eine abgerundete Einheit festgehalten, wie in dem Gesetzlichen doch die frischeste Freiheit sich bewegt. Jede der drei Durchführungen trägt ein Charakteristisches in sich und doch sind alle Stimmen in einem sympathischen Wechsel bemüht die eine Wahrheit, das eine Gefühl auszusprechen. Einzelne Verzierungen schmücken hier und dort aus, was in lebhafter Bewegung gleichförmig dahinrauschen würde. Dazwischen tritt das wiederholte Arioso, ein der Seelentiefe entstammter Gesang voll Wehmuth und Verlangen, und neu beginnt, doch sowohl durch die Umkehrung in aufsteigenden Tönen verändert, als auch in der Tonart G dur erweicht, das Thema um einen neuen schnelleren Wettlauf zu beginnen und zu dem herrlichen Ende zu eilen, indem es, erst allmälich durch Verkürzung concentrirt, dann in voller Kraft sich mit einer reizenden Hülle umkleidet. Nicht in demselben Grade offenbart sich der Geist freier Schönheit in der Fuge zur Sonate Op. 102. No. 1, wo dem Hörer, der nach einem bestimmten Gefühl verlangt, der Boden zu wanken scheint und die tiefere Bedeutung verschlossen bleibt. Die nach Beethoven's Tode erschienene Fuge für fünf Instrumente Op. 137 beurkundet den schöpferischen Genius, namentlich in Beachtung der charakteristischen Behandlung der Instrumente, ermangelt aber der Ausführung, so daß man glauben darf, der Meister habe absichtlich das nicht vollendete Werk zurückgehalten. Manche treffliche Leistungen auch anderer Künstler in diesem Fache würden hier zu benennen seyn, wenn eine vollständige Uebersicht geliefert werden sollte. Namentlich arbeiteten Viele und rühmlich für die Orgel, obgleich nicht immer bei Erfindung des Thema und bei der Ausführung der so dringenden Rücksicht auf den Charakter des Instruments Genüge geschehen ist.

Präludium.

§. 31.

Das Präludium könnte man aus der Reihe der hier in Betracht gezogenen Kunstformen ausschließen, weil ihm, wie schon der Namen andeutet, die Selbständigkeit mangelt, und weil es durch äußere Zwecke für ein besonderes Instrument, die Orgel, ausschließlich bestimmt wird; allein die vorgeschrittene Kunstbildung hat auch diesen Tonstücken eine kunstgerechte Form ertheilt, und darin manches Charakteristische festgestellt, was einer ästhetischen Beurtheilung anheimfällt.

Das Präludium soll vorspielen und einleiten. Es ergreift einen gegebenen Grundgedanken, ohne ihn selbst auszusprechen und stimmt das Gemüth der Hörer durch mehr oder weniger bestimmte Andeutung für Erfassung desselben. Hinzukommt die specielle Bestimmung für den Gottesdienst, um bei demselben entweder einen Choralgesang vorzubereiten, oder eine heilige Ceremonie anzukündigen. Endlich aber geschieht der Vortrag durch das Instrument, welches an Umfang und Kraft das mächtigste, sowohl durch die reichste Fülle der Harmonieen zu erschüttern, als auch durch getragene Töne den Gefühlen religiöser Andacht und eines überirdischen Verlangens Aussprache zu verleihen vermag, wenn es auch dabei meistens auf eine gleichartige Stärke der Töne beschränkt wird. In diesem dreifachen Momente beruhen die Eigenthümlichkeiten, welche das Präludium zu einer besonderen Gattung gestalten.

§. 32.

Die Beziehung auf ein später Eintretendes schließt alle in's Allgemeine verschwebende Unbestimmtheit aus, und irgendwo aufgeraffte Tonphrasen können, wenn auch wohllautend, nicht genügen. Jedes besondere Lied der Gemeinde, das Gebet des Priesters, ein heiliger Ritus verlangt sein eigenthümliches Vorspiel, daher die erfor-

derte Schönheit als eine charakteristische betrachtet werden muß. Nimmer aber darf das Ganze, auch dann nicht, wenn es dem Zarten und Anmuthigen zufällt, der Würde und zwar jener religiösen, in welcher demuthvolle Hingabe mit gläubiger Erhebung zu dem Göttlichen verschmilzt, entbehren. Ruhige feste Haltung läßt dies erreichen. Schon die Natur der Orgel, welcher Heiligkeit eingeboren ist, widerstrebt jeder Leichtfertigkeit, und auch dasjenige muß abgesondert werden, was dem Spiel des Pianoforte in sprungweis erreichter Tonfolge und in scharf abgebrochenen Accorden eigenthümlich zugehört; welche Verwechselung selbst dem großen Meister Bach zum Tadel angerechnet wurde.

Die Ausführung kann die einfachste seyn und sich auf einstimmige Figuration beschränken, wie bei Seb. Bach in dem Präludium aus C dur (im wohltemperirten Clavier); und selbst im Rhythmischen läuft oft eine gleichartige einfache Bewegung durch's Ganze, wie im Präludium von Beethoven in F moll. Was auf dem Pianoforte vorgetragen durch Einförmigkeit mißfällt, gewinnt in den Tönen der Orgel einen Ausdruck der inneren Continuität und kann Ahndungen eines Unendlichen wecken. Es wird aber im beschränkteren Kreise der Componist mit Vermeidung alles Tändelnden dadurch der Würde nachkommen, wenn er auf harmonisch gestalteten Ruhepuncten sowohl Kraft zu neuer Bewegung sammelt, als auch in kernigen Accorden eine vollwichtige Bedeutung niederlegt. Aus der Verbindung zweier oder mehrerer Stimmen erhebt sich der Gang durch alle Formen der Figuration, oft mit Unterlage eines Cantus firmus oder Chorals, in freier Nachahmung bis zu den canonischen und fugirten Geweben in mannichfachster Weise nach der Stimmung der Begeisterung. Ein Gesetz bleibt dabei, daß die frei spielende Phantasie sich von dem angeregten und auf den Hörer überzuleitenden Gefühl nicht entfernt und in den flüchtigen Tonfiguren

nicht die Bedeutsamkeit, in einer reicheren Verbindung von Tonmassen nicht die Klarheit aufgibt.

§. 33.

Sebastian Bach lieferte in Präludien ächte und gediegene Kunstwerke, in denen er seine originelle Schöpfungskraft auf weitem Gebiete melodischer und harmonischer Formen, wie ein von Andacht und Glaubensfestigkeit erfülltes Gemüth erprobte, zugleich aber seine tiefe Einsicht in das Wesen musikalischer Composition nicht weniger als in größeren Werken erkennen ließ. Fast jedes seiner Präludien trägt den Stempel eines besonderen Charakters an sich, dessen Entschiedenheit selbst durch Begriffe bezeichnet werden kann. In der Ausführung des Chorals: Wacht auf, ruft uns die Stimme, vernehmen wir die Warnung eines wohlwollenden Freundes; die zweistimmige Figuration, die über den Choral: Wo soll ich fliehen hin, schwebt, spricht ein unruhiges Suchen und Streben aus, und so in den übrigen Werken der Sammlung. Spätere Künstler und die seltener werdenden Meister des Orgelspiels unserer Tage haben vieles Ehrenwerthe, ja Ausgezeichnetes geliefert, wie Kittel, Umbreit, Rink, Joh. Schneider u. A. Wenn hierbei der Geschmack der Zeit eine größere Eleganz einführte und eine freiere Modulirung in fremdartigen Tonarten zugestand, geschah es nicht selten zur Gefährdung der kraftvollen Würde, deren Bewahrung die ältere Zeit treu blieb. Bach, Händel und Neuere haben Präludien für's Clavier ohne eine kirchliche Bestimmung geschrieben. Die Regeln, nach denen hierbei verfahren werden konnte, waren, wenn nicht die Benennung täuschen sollte, die allgemeinen.

Ouvertüre.

§. 34.

Größere Gesangstücke mit Begleitung von Instrumenten, wie Singspiele, Oratorien, ließen eine Einlei-

tung zu, welche in dem Hörer eine Stimmung wecken sollte, die zur Auffassung des Werks erforderlich oder wenigstens wünschenswerth war. Man nannte sie in Italien Sinfonia. So benannt ging der gewissermaßen ersten Oper von Peri, Euridice (im Jahr 1680 zu Florenz aufgeführt) eine Einleitung von 15 Tacten voraus. Lully, welcher am Hofe Ludwig XIV. die Oper zu einem französischen Eigenthum umschuf, eröffnete diese Sing- und Tanzspiele mit einer Ouverture. Sie enthielt ein aus drei Theilen bestehendes Musikstück, von denen der erste in langsamem Tempo sich gewöhnlich nach Wiederholung an einen lebendigen, meist als freie Fuge ausgeführten Satz anschloß, worauf dann das Ganze in einem durch grave oder lentement bezeichneten Theil, gemeiniglich eine Wiederholung des Anfangs, endigte. Wie geistlos in der Erfindung und wie mangelhaft und matt in der Ausführung diese Compositionen uns bedünken mögen, waren sie zu ihrer Zeit Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Italiener setzten sie anderen Opern willkührlich voraus, und der deutsche Mattheson pries sie als Meisterstücke. So galten Ouvertüren dieser Art als Muster eine lange Zeit hindurch in allen Ländern, namentlich insofern ein Theil fugirt behandelt wurde. Telemann soll deren über 600 gefertigt haben. Man führte sie sogar abgesondert in Concerten auf. In dieser älteren Form gab noch Schweitzer, und wie scheint als der Letzte, die Ouvertüre zur Alceste von Wieland. Doch ein Besseres blieb nicht aus; die zunehmende Fertigkeit der Spieler führte es herbei. In Italien formte man die Anordnung um, und begann mit einem lebhaften Allegro, weil das versammelte Publicum zur Aufmerksamkeit kräftig angeregt werden sollte, ließ ein sanftes Andante folgen, um die Gemüther zu fesseln, und schloß mit einem vollertönenden Allegro als Ankündigung des beginnenden Spiels. Die Franzosen mißbilligten diese Form, weil sie auch für eine Sonate genommen werden könnte und die ältere Form weit eher einen cha-

rakteristischen Zusammenhang mit der Oper zuließe. Schulz (in Sulzer's Theorie Th. 3. S. 388) bezeichnet den Inhalt der damals üblichen Ouvertüre also: Auf einen ernsthaften, aber feurigen Satz in $\frac{4}{4}$-Tact, worin der Figurirung und der Nachahmung vorzüglich Raum gegeben wurde, die Modulation sich nach der Dominante und in Moll nach der Mediante wendete, auch einzelne milde Phrasen zum Contrast eingeschaltet waren, folgte eine Fuge, „welche in Bewegung und Charakter allerlei Arten von Balladen und Tanzmelodieen ähnlich seyn konnte," und endlich ein Anhang, der das Ganze in der Haupttonart schloß. War die Ouvertüre für Concerte bestimmt, reihten sich an die Fuge mehrere Tanzmelodieen an. Schulz klagt über den Verfall dieser Composition, weil sie mehr Wissenschaft und Geschmack erfordere, als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitze. Unter den Meistern werden Bach, Händel, Fasch, Graun genannt. Händel's Einleitungen zu den Oratorien enthalten, außer zum Messias, nur allgemeine, nicht auf den Inhalt des ganzen Werks hindeutende Gedanken und sind meistens fugenartig gestaltet. So fand noch Mozart die Form vor und ertheilte derselben eine neue Bildung. Er gab die Behandlung des voraufgehenden Grave in alter Weise auf, insofern diese zu komischen Opern unzweckmäßig erschien, behielt aber die Fuge in freier Ausführung bei, doch nicht als allgemein gültige Norm.

§. 35.

Bei keiner Kunstform hat die Beurtheilung des Zwecks, aus welcher der Künstler das ihn leitende Princip entnehmen soll, so entschiedenen Einfluß auf die gesammte Behandlung gehabt, als bei der Ouvertüre. Schon zu Rousseau's Zeit waren Künstler der Meinung, die Ouvertüre müsse nicht allein in Beziehung auf das Stück, dessen Einleitung sie ausmache, stehen, sondern den ganzen Inhalt der folgenden Darstellung selbst in

sich fassen, so daß die Handlung und die Charaktere gleichsam zweimal dem Hörer vorübergehen. Allein der Standpunct kann hier verschieden gefaßt werden, wobei man jedoch stets, wenn nicht ein falscher Namen gewählt seyn soll, im Auge zu erhalten hat, daß das Musikstück nicht selbständig, sondern nur als Hinleitung auf ein größeres Werk seinem Wesen und Zweck entspreche. Es muß daher der Inhalt dieses Werkes schon vorhanden seyn. Da kann denn der nächste Standpunct darin gegeben werden, daß die Einleitung sich unmittelbar an die Hauptdarstellung anschließt, und ist diese eine dramatische, gleichsam einen Prolog bildet, durch welchen das der ersten Scene Vorausgehende versinnlicht und der Zuhörer mit der Situation vertraut gemacht wird. So dichtete Gluck die Ouvertüre zur Iphigenie in Tauris. Nach kurzer Andeutung einer stillen Ruhe zeichnet die Musik, was der aufgerollte Vorhang schauen läßt, eine Sturmscene, in welcher erst die den Sturm in der Natur ankündigenden Töne, durch Hörner nachgeahmt, vernommen werden, dann das Meer aufbraust, bis Iphigenie mit den Priesterinnen aus dem Tempel angstvoll hervorstürzt und die Götter um Erbarmen anfleht. Hier wird an die Composition keine andere oder geringere Forderung gestellt, als an die gesammte dramatische Darstellung, in welche das Vorspiel eingreift. So auch in der Alceste.

Ein anderer Standpunct läßt einen Ueberblick über das ganze kommende Werk aufstellen, so daß die Ouvertüre den Inhalt, sey es nach der Folge der Begebenheiten, oder nach der Zusammenstellung der Charaktere, oder nach dem Schicksale der Hauptperson, in gedrängtem Umriß veranschaulicht. Diese Composition hat außer der allgemeinen Gesetzlichkeit ein Zweifaches zu erfüllen: einmal daß mit sicherem Blick die Hauptmomente herausgefunden und von dem Zufälligen und Untergeordneten geschieden werden, und dann, daß diese Combination oft sehr contrastirender Momente unter eine Einheit

gestellt und in bündigen Zusammenhang gebracht werde. Wie schwierig dieß sey, beweist die gar leicht eintretende Abirrung auf falschen Weg, von welcher wir später sprechen. Spohr hat, auf den Hauptheldeu hingewendet, in der Ouvertüre zum Faust einen klaren und gediegenen Abriß von Faust's Leben und Schicksal gezeichnet. Wir fanden an einer anderen Stelle Gelegenheit ausführlicher dies darzulegen. Gegen eine solche Auffassung kann nur der eine Zweifel sich erheben, daß dem Hörer, welcher den Inhalt des Hauptstücks nicht kennt, ja nicht kennen soll, ein hinreichendes Verständniß ohne Hülfe einer Erklärung nicht erreicht, vielmehr eine solche Charakterisirung passender als Rückblick am Schlusse eines Werkes angefügt werden würde, wie Tieck dies wirklich verlangte, doch nicht auf französische Opern angewendet werden könnte. Um so mehr aber eignen sich solche Ouvertüren zu selbständiger Aufführung in Concerten, nachdem man den Inhalt der Oper vorher schon kennen gelernt hat.

Ein dritter Standpunct läßt die Grundidee des ganzen Werkes, auf welches hingeleitet werden soll, erfassen. Diese Idee kann immer nur eine allgemeine seyn, und wird als solche auch einem jeden geistvoll angelegten Werke entnommen werden können. Sie macht dessen dichterische Grundlage aus. Der Künstler überschaut das Ganze noch einmal und überläßt den Grundgedanken, entkleidet von aller Persönlichkeit und ohne Beziehung auf besondere Situationen, dem Gefühl, um ihn in voller Bedeutung musikalisch auszusprechen. Die Eindrücke, welche dann eine solche Einleitung hervorbringt, vermitteln eine bestimmtere und klare Auffassung des ganzen Werks und machen mit dem, was das Wesentliche in sich faßt, vertraut. Eine so gestaltete Ouvertüre gleicht einem Centralpunct, von welchem alles Folgende als Entfaltung des Besonderen ausgeht; sie führt dem Gemüth die Stimmung zu, welche den Grundgedanken des Drama, oder was sonst folgt, aufzufassen befähigt; ihre

Wirkung aber muß um so nachhaltiger seyn, als sie den Hörer durch das Ganze hindurch leiten soll. Bei einem ernsten und erhabenen Gegenstand gewinnt dies eine symbolische Bedeutsamkeit, doch auch für eine heitere Lebensansicht bleibt eine allgemeine Erfassung möglich, wie in Mozart's Figaro.

§. 36.

Keiner dieser Standpuncte kann an sich und unbedingt als verwerflich erachtet werden, und große Meister haben nicht angestanden nach freier Wahl einen derselben, wie es im besonderen Falle dienlich schien, zu wählen. Auf dem zur zweiten Stelle Genannten entsteht die Frage, ob der Componist, nachdem das fertige Werk für einen Ueberblick vorliegt, in seine Zeichnung einzelne Motive und melodische Hauptmomente aus demselben aufnehmen und gleichsam einen Grundriß der gesammten Darstellung geben dürfe, da ja hier Alles auf charakteristischem Ausdruck beruht. Wir haben diesen Punct besonders in's Auge zu fassen. Unläugbar aber ist der dritte Standpunct der höhere, und schon Rousseau bezeichnete ihn als den einzig richtigen. Auf ihm schafft der Künstler in Begeisterung und erfüllt von der einen Idee ein neues Werk, nicht in entlehnten Gedanken; und fänden solche, die in dem Hauptwerke wiederkehren, ihre Stelle hier, so müssen sie nicht übertragen, sondern von hieraus erwachsen scheinen. Wenn für die vorher bezeichnete zweite Behandlung als methodische Regel gilt, daß der Componist, nachdem er das Ganze vollendet hat, dies einer Uebersicht unterwirft und was da auf Hauptmomenten sich ergibt, in gedrängter Einheit auffaßt, so wäre es eine Aufgabe für die höchste geniale Meisterschaft, daß der Musiker, der dann Dichter heißt, in stiller Meditation eine lebendige Grundidee wie der Componist einer Symphonie ausbildete, diese in der Ouvertüre niederlegte und dann von da aus das folgende Ganze entwickelte.

§. 37.

Was aber bieten uns unsere neueren und zwar die meisten Compositionen dieser Art dar? Die Italiener gaben größtentheils Einleitungssätze, welche ohne charakteristische Zeichnung nur die Zuhörer zu einiger Aufmerksamkeit stimmen sollten, und nicht selten ohne allen Kunstwerth nur eine ephemere Erscheinung waren. Nachdem aber in Deutschland angenommen wurde, die Ouvertüre müsse ein Bild der Oper abspiegeln, glaubte man diesen Zweck erreicht zu haben, wenn man die vorzüglicheren in dem Werke niedergelegten Melodieen zusammenreihte und solche aufgelesene Bausteine mit zufälligem Mörtel verband. Je mehr Motive dann aus der Oper entnommen werden können, desto buntfarbiger prangt der kunstlose Aufbau. Da gebricht nicht nur alle Originalität, sondern auch Einheit und Ebenmaaß. Nicht einmal das, was bei einem Mosaikgemälde kunstgemäß befriedigt, die zum Grunde liegende Zeichnung, bleibt hier zu erkennen; der Hörer wird aus einem Gefühl in das andere fortgerissen und vermag nicht einen festen Standpunct zu gewinnen. Unverständlich bleibt ein solches Machwerk, indem das Specielle, welches Situationen zeichnen soll, nicht eine allgemeine Bedeutung hergeben kann und man die Beziehung im Voraus nicht kennt. Selbst die besseren Producte erreichen auf dem Abwege äußerlicher Combination nicht mehr, als daß sie momentan interessiren, im Einzelnen überraschen und dem Ohr eine Unterhaltung gewähren, oder bei der Aufführung des ganzen Werks das Verlangen wecken, die hier entlehnten Fragmente an ihrer eigenthümlichen Stelle wieder zu finden. Wo Absichtlichkeit wie bei solcher Zusammenstellung obwaltet, kann an freie Schöpfung nicht gedacht werden. Losgerissen aber von dem übrigen Ganzen, wie wir sie auf allen Vergnügungsplätzen vernehmen, werden sie zum Beweis eines verderbten Geschmacks, der, einer sinnlichen Ergötzung hingegeben, weiter keinen Anspruch an Geistesnahrung macht. Kunst-

werke sind es nicht, und auch nicht als ein Theil eines Kunstwerks zu betrachten. Die melodischen Sätze, welche im Gesang ihre volle Bedeutung durch Ton und Wort behaupten, erscheinen hier wie leere Phantome; ja manche dieser Ouvertüren können nur ein bloßes Gemenge anmuthiger und lärmender Phrasen heißen. Doch was hätten die Tausende von Musikanten zu spielen, wenn es nicht dieser Art Ouvertüren gäbe? Da aber vernehmen wir auch die Entgegnung: haben denn nicht Weber und Marschner aus Melodieen ihrer Opern vortreffliche Tonwerke gewebt, wie zur Euryanthe und zum Vampyr? Die Erstere gibt nach kurzer Einleitung die Melodie, in welcher der Ritter sein Vertrauen zu Gott und zu seiner Geliebten ausspricht (No. 4 der Oper), an diese schließt sich durch dazwischentretende Modulationen der Satz, welcher den Aufruf kriegerischen Muthes andeutet; durch eine spannende Hinleitung gelangen wir zu Adolar's Seligkeit im Wiedersehen, die aber in grauenvolles Bangen übergeht; da vernehmen wir Klänge aus Euryanthe's Erzählung von der wandelnden Emma. Ein Satz in H moll, zum Theil fugirt, kündet einen neuen Kampf, in welchem die ringende Kraft dem zagenden Beben gegenüber steht, bis das Gewirr der Leidenschaft sich in heitere Klarheit allmälich auflöst, dann wiederholt jene Freude des Wiederfindens laut wird und, als Wahrheit und Unschuld die Krone errungen, in dem lebendigsten Jubel verherrlicht austönt; dies Alles in glänzende und geistreiche Umgebung gesetzt und voll von Gediegenheit des musikalischen Ausdrucks. Marschner's Ouvertüre beginnt in wilder, durch stockenden Rhythmus charakterisirter Zeichnung der aus der Hölle stammenden Leidenschaft, mit Anschluß des Angstrufs der Verfolgten und der schmeichelnden Zusprache des Verführers. Darauf dann die Melodie des Gesangs: Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt, aus dem Schluß der Oper. Auf's Neue erhebt sich ein grauser Kampf der Gewaltthätigkeit und Gegenwehr, bis endlich auf einem Ruhe-

punete plötzlich Hülfe höherer Macht eintritt. Jene Melodie wird, nachdem der Geisterspuk heulend versank und Friede in die öde Wüste des Verbrechens einzieht, in Verstärkung der Instrumente zum Triumphgesange der Unschuld und verkündet den Jubel der Geretteten. Großartig und kühn muß diese Zeichnung, ausdrucksvoll die Andeutung, wie dem Guten der Sieg nicht alsbald bereitet ist, wie neben dem Hohngelächter der Hölle die Klage der Unschuld verhallt, meisterhaft die ganze Behandlung genannt werden. Und dennoch fragen wir: konnte dies Alles vor der gehörten Oper, welche eingeleitet werden sollte, verstanden werden? Wie kann nach einer so zusammengezogenen Uebersicht die weitere und nun erst klare Ausführung vernommen werden, ohne daß jene dürftig und unzureichend erscheine? Was würde uns der Prolog eines Drama gelten, der aus diesen Stellen entlehnte um den Inhalt zu bezeichnen? Schlage man den musikalischen Werth dieser Tonstücke, ohne zu irren, noch so hoch an, und lasse man sie als wahre und geistreiche Zeichnungen in verjüngtem Maaßstab die Hörer, welche das Ganze in Erinnerung tragen, wahrhaft erfreuen, weise man ihnen unter den Kunstwerken eine eigene Stelle und einen entsprechenden Namen an, und rechne sie selbst zu den schwierigsten Aufgaben der musikalischen Kunst: nur mögen sie nicht als Einleitung zu einer dramatisch durchgeführten Darstellung dienen und die Hörer auf das, was zu vernehmen steht, in der Art vorbereiten wollen, daß sie Fragmente in musivischer Zusammenstellung darbieten. Dennoch haben wir auch dieß Urtheil zu beschränken. Wohl kann mit Benutzung einzelner Motiven der Grundgedanke des ganzen Werks im Allgemeinen auch einleitend ausgesprochen und dem Hörer der Standort angewiesen werden, von welchem aus er das Specielle der Darstellung später auffasse und dem Allgemeinen unterordne. Dann aber sind, was der Componist benutzt, höchstens nur Andeutungen, die er unwillkührlich beim Ueberschauen des ganzen Werks ge-

winnt und ohne besondere Beziehung, noch weniger mit der Absicht eines ausgeführten Tongemäldes. So können wir wohl in der Ouvertüre zum Don Juan eine Hindeutung auf die Scenen, wo der Comthur erscheint um Don Juan vom Verderben zu retten, und wo Don Juan im Lebensgenusse unbesonnen schwelgt, herausfinden; allein nicht als habe Mozart damit aus Don Juan's Leben Fragmente geben wollen. In gleicher Art dürfen die Töne der Posaunen in der Ouvertüre zur Zauberflöte nicht für die besonderen genommen werden, die Tamino in's Heiligthum einführen, sie deuten aber das Heilige und Würdevolle im Allgemeinen symbolisch an. Wo dagegen die Themata einzelner Hauptmelodieen aus dem Stücke ausgewählt werden, liegt Absicht vor, die ihren Zweck, wie schon gesagt, darum nicht vollständig erreichen kann, weil ihr der mit dem Inhalt des Hauptwerks nicht bekannte Zuhörer nicht folgen kann. Warum kam man bei Oratorien nicht auf solchen Gedanken? Die Eigenthümlichkeit dramatischer Darstellung kann aber ihn nicht rechtfertigen, ja nicht einmal herbeiführen.

§. 38.

Die Form, welche der Ouvertüre zufalle, kann theoretisch nicht bestimmt werden; denn theils hängt die Wahl derselben von dem Inhalt, der auszuführenden Idee ab, theils ist dem Künstler hier eine Freiheit vergönnt, welche die strenger oder lockerer gefaßte Verbindung des Hauptwerks mit sich führt. Das Ganze macht einen Satz aus, welcher in mehrere Abschnitte zerfallen kann, so daß er einer in's Kurze gezogenen Sonate gleicht, und zwischen lebhafteren Theilen einen sanften oder gemäßigten Zwischensatz enthält. Es kann aber auch die in früherer Zeit übliche Fugenform beibehalten, und für heitere oder anmuthige Darstellung die dem Rondo eigenthümliche Gestaltung gewählt werden. Auch der Umfang läßt sich nicht bestimmt abgrenzen, weil er sich nach dem Inhalt der Aufgabe richtet. Da das Ganze

vorzüglich auf charakteristische Schönheit berechnet und mithin der bedeutungsvolle Ausdruck zur Hauptsache wird, ist mit Sorgsamkeit Alles zu vermeiden, was einer bloßen Phrase ähnlich sieht. Viele haben in neuer Zeit durch gehäufte Tonmassen und vielzählige Instrumente einen imposanten Eindruck zu bewirken, wenn nicht mit dem Scheine des Prächtigen zu glänzen gesucht, ja sogar theoretisch feststellen wollen, daß ein wohlbegründetes Recht obwalte die vorhandenen Mittel absonderlich hier zu benutzen. Dies Recht soll nicht geschmälert, doch nur mit Fug angewendet werden, und wenn sich auch hinter dem Tonlärm nicht immer klägliche Armuth birgt, erreicht der Componist nicht durch Erschütterung der Gehörnerven jene von ihm erstrebte Empfänglichkeit und vermittelt durch Anhäufung der Pracht und des Glanzes nicht das Gleichgewicht der Seele, mit welchem der Hörer der Beschauung eines Kunstwerks näher treten soll. Oft möchte die pompöse Ankündigung in vereitelte Erwartung ausgehen. Die Hauptforderung bleibt in ästhetischer Hinsicht Einheit, in welcher ein Grundgedanke klar verarbeitet hervortrete, ohne auf zu enge Grenzen beschränkt zu seyn, vielmehr können in dieselbe auch Gegensätze aufgenommen und daher das Ganze in contrastirenden Theilen geordnet werden. So vereinigte Spontini in seiner Ouvertüre zur Olympia durch Behandlung von vier Motiven zwei Grundgedanken des kriegerisch starken Muthes und des innigen Gefühls der Liebe zu einem schönen Ganzen und mit großartiger Wirkung des Gegensatzes; ob mit Erschöpfung der dem Werke innewohnenden Idee, fällt einer anderen Frage zu.

§. 39.

Man hat in neuer Zeit Ouvertüren und Zwischensätze den Schauspielen und deren Acten vorausgestellt, und diese Erfindung ist zur zweifelhaften Aufgabe ästhetischer Beurtheilung geworden, indem Einige meinten, die Verbindung der Musik mit einer selbständigen dra-

matischen Darstellung finde nur zum Nachtheile beider Künste statt. Doch widerspricht diesem Urtheil der Geschmack aller Zeiten; zugleich bestätigt dieser Widerspruch das ursprüngliche Recht des Antheils, welcher das Gefühl in Beziehung auf alles Reinmenschliche treten läßt, und das, was in Handlungen wirkt und erscheint, als ein unmittelbar Gegebenes dem Gemüth zuführt. Die musikalische Darstellung eines aus dem Drama entnommenen Stoffes führt diesen auch dem Gemüth der Hörer zu und kann die Wirkung verstärken, wenn das Einzelne gleich getheilten Strahlen in einem Mittelpunct vereinigt wird, aus welchem das Tonbild sich wieder hervorhebt. Von selbst versteht sich, das Wesentliche beruhe hier in Idealisirung des Charakteristischen, und der Tonkünstler habe dem Dichter getreulich zu folgen. Als Vorbild aller Compositionen dieser Art steht Beethoven's Ouvertüre zum Egmont noch unerreicht da. Der Meister würde gefehlt haben, wenn er in derselben den Dichter durch Zeichnung besonderer Situationen anticipirt und angedeutet hätte, was in einzelnen Scenen später der Zuhörer aus des Dichters Munde vernimt; weßhalb man sich vergeblich bemüht hat, zur Deutung der einzelnen Theile entsprechende Scenen aufzusuchen, wie dies bei den Zwischenacten geschehen kann. Die Ouvertüre erfüllt vollkommen ihre einleitende Bestimmung und stellt die Grundidee des Ganzen ohne specielle Beziehung voran. In dieser Idee vereint sich ein Gefühl des tiefen, doch nicht leidenschaftlichen Schmerzes mit einer freudevollen, aber gehaltenen Erhebung so innig, daß sie einander zu durchdringen scheinen. Sie deuten die Grundelemente, aus welchen das Ganze besteht, verhängnißvolle Liebe und reges Leben für Freiheit, an. Diese Combination will die Musik in der Seele des Hörers vermitteln und dann in einem angeschlossenen Theile das Schauspiel selbst einleiten, indem das kriegerische Allegro con brio auf die Tumulte, womit das Stück beginnt, hindeutet. Die Zwischenacte sind Meisterstücke charakteristischer Auffas-

sung und knüpfen meist den vorher abgesponnenen Faden an den kommenden mit sicherer, aber zarter Fügung an; sie konnten zur Grundlage neuer poetischer Begeisterung dienen. Mendelssohn hat in der Ouvertüre zu Shakespeare's Sommernachtstraum ein Rundgemälde aus der wunderbar schönen Dichtung hervorgehoben, wie die musikalische Literatur in dieser Art nicht Anderes besitzt. Die Hauptmomente, die dort als Bilder der Phantasie magisch wirken, sind hier in lebendige, aus dem phantastischen Spiel hervorgehende Regungen des Gemüths umgewandelt, und es bleibt dem Zuhörer anheimgegeben, diese musikalischen Gestalten wieder auf die der poetischen Darstellung zurückzuführen, wobei dann freilich auch nicht fehlen wird, daß der Eine dort Mondschein erblickt, wo der Andere schon dem Lispeln der Liebe zu lauschen wähnt. Das aber war das Wesentliche, und ist dem Meister in bewunderungswerther Vollendung gelungen, daß er das Ganze, einen Wechsel nicht allein mannichfaltiger, sondern disparater Erscheinungen, in ein romantisches Dämmerlicht versetzte und durchaus den Charakter einer Traumwelt festhielt, in welcher fast körperlose Gestalten auf- und abschweben und mit dem, der sie und ihre Bedeutung fassen will, ein neckendes Spiel treiben. Die Erhellung der dunkeln Nachtscene durch herabsinkendes Mondlicht in dem Sustenuto, der Elfentanz in dem Schwirren und Zittern der Violinen und manches Andere kann nur demjenigen als ein unzureichender Versuch malerischer Darstellung vorkommen, der die Grenzen der musikalischen Malerei verkennt und der symbolischen Umwandelung des Gedichts in allen einzelnen Theilen eine künstelnde Absicht unterlegt. Wir fühlen uns in ein zaubervolles Geisterreich versetzt, und wo wir so das Irdische und Körperliche verflüchtigt sehen, gehen uns Ahndungen auf, die keiner Traumwelt angehören.

Musik für Tänze.

§. 40.

Wie in Poesie und in Malerei äußere Beziehungen besondere Formen hervortreten lassen und so z. B. das Kriegslied und das Relief entstanden ist, so verdanken auch musikalische Kunstformen ihren Ursprung dem gesellschaftlichen Leben. Dahin gehört der Tanz, welcher als mimischer Ausdruck des inneren bewegten Lebens ursprünglich und bei allen Völkern mit rhythmisch gestalteter Musik verbunden erscheint. Wie die dreifache Kunst der Musik, des Gesangs, des Tanzes in frühester Zeit verbunden wirkte, lehrt die Geschichte, und eine Theorie der Orchestik verzeichnet die Arten und Regeln der körperlichen Bewegung, in welcher die Darstellung formaler und charakteristischer Schönheit durch Verschmelzung des Räumlichen und Zeitlichen gewonnen wird. Sobald der Tanz aufhört bloßer Tactschritt zu seyn, tritt die mehr ausgebildete Musik hinzu um auch melodisch eine solche Darstellung zu verwirklichen, indem sie die innere Bewegung durch Töne bezeichnet, welche als äußere dem Sinne des Auges räumlich vorschwebt. Da können wir die Musik als eine nur beigesellte und unterstützende Kunst betrachten, und es dürfte die Frage voraus entschieden werden müssen, ob das, was die Musik in dieser Art schafft, auch als Kunstwerk zu betrachten sey. Nun aber läßt sich nachweisen, die Instrumentalmusik habe an Tänzen sich ausbildend emporgehoben und ihre ersten Formen seyen Tänze oder tanzartige Melodieen gewesen, die zum Theil beibehalten und in größere Werke übergetragen, zum Theil selbständig zu besonderen und ohne Anwendung auf wirkliche Tanzübung ausgeführten Tonwerken gestaltet worden sind. Der Tanzmusik verdanken wir die Entstehung des Orchesters. Auch hat kein Künstler sich gescheut auf diesem Gebiete thätig zu seyn; vielmehr lehrt die Erfahrung, daß eine Vernachlässigung dieser Uebung in früherer Zeit dem sich heranbildenden

Componisten später erst fühlbar wird; ein Beweis für den wesentlichen Bestand des Rhythmus in der Musik. Mittelmäßigen Talenten gelingt die Composition der Tänze oft mehr als genialen Künstlern, weil ihnen leichter wird der Anschaulichkeit zu genügen, und Grazie an der Hand unbefangener Natur einherschreitet.

Wir betrachten hier nur jene Formen, welche außer der Tanzbahn ihre Zwecke fanden und sich von dem Dienst der Füße unabhängig machten um Grundlagen weiterer Kunstausbildung zu werden. Die vorzüglichsten ältesten Tonstücke, welche Tanzmelodieen enthielten, waren Sarabande, Giga (Gigue) und Canaria; später Menuett, Allemande. Sie alle wurden von den ausgezeichneten Meistern bearbeitet, und weil sie für öffentliche Aufführung bestimmt waren, als selbständige Tonwerke betrachtet und unter einen bestimmten Charakter gestellt.

§. 41.

Sarabande.

Die Sarabande trägt den nationalen Charakter ihres Ursprungs in sich, denn sie stammt aus Spanien und spricht die Grandezza aus, welche edle Würde mit feiner Anmuth verbindet. Shakespeare nennt sie (Viel Lärmen um Nichts, 2. Act 1. Sc.) manierlich, sittsam, voll altfränkischer Feierlichkeit. Sie schreitet im Dreiviertel- oder Dreizweiteltacte mit sinnigem Ernste vorüber, und zwar mit dem markirten rhythmischen Ausdruck, daß der zweite und dritte Tacttheil zusammengezogen eine vollwichtige Gravität bezeichnet, die bald die Form des Pathetischen annimt, bald aber auch eine beschauliche Tiefe kund thut. Und dennoch umgibt dies Alles eine belebte Anmuth, indem die ernst sich erhebenden oder mit Kraft sich herabsenkenden Tonfolgen durch Auflösung der einzelnen Töne in Figuren und durch melodischen Fluß eine erhöhte Beweglichkeit gewinnen. Seb. Bach hat diese Belebung zu einem früher nicht gekann-

ten Grade gesteigert und den einfachen Charakter so verändert, daß die zum Grunde liegende Ruhe oft nicht erkannt wurde. Der Umfang ist nicht groß. Zwei Theile verbinden sich, von denen der Eine acht Tacte, der Zweite eben so viele oder 16 oder 24 Tacte enthält. Vom Vortrag verlangen wir, daß er, wenn auch im Einzelnen belebt, doch nicht das Wesen der Gravität verläugne oder in's Tändelnde übergehe. Als Musterbild sey die Sarabande in Bach's englischen Suiten aus D moll genannt. Sie athmet Seelenleben. Eine Andere in G moll ebendaselbst verbindet mit frischer lebendiger Bewegung, die ein Verlangen nach Befriedigung verräth, eine innere feste Haltung des gediegenen Ernstes.

§. 42.

Menuett.

Die Menuett in ihrer ursprünglichen Gestaltung hat einen ruhigen, vorzüglich auf Grazie der Bewegung hindeutenden Charakter und unterscheidet sich von der Sarabande dadurch, daß nicht jene auf den zweiten Theil der rhythmischen Reihe fallende Verstärkung einen Ausdruck der hervortretenden Würde mit sich führt, welcher hier gemildert erscheint. Die Tactart ist nemlich dieselbe der drei Viertel, allein die Belebung des guten Tacttheils durch den Accent steht im Gleichgewicht zu dem anderen Theile, wie der dem Melodieenschritt angewiesene weitere Raum und die mannichfaltigere Verzierung, welche dort stattfindet, hier die ursprüngliche Form einer gemessenen Bewegung umwandeln, ja verletzen würde. Der Umfang befaßt zwei Theile in acht Tacten, wobei in den vierten Tact meist ein Einschnitt fällt; dieß aber läßt das Ganze nicht eben reich an Mannichfaltigkeit werden, daher man, um diese zu erhöhen, an die Menuett eine zweite Melodie in gleicher Form anschloß und derselben eine andere, aber nahe verwandte Tonart gab, oft auch mit einigem Contraste. Da die Hauptmelodie gewöhnlich zweistimmig durchgeführt wurde, fügte man

in der zweiten eine dritte Stimme bei und nannte sie Trio. Als erste Menuett kennt man diejenige, welche Lully im Jahr 1653 dem König Ludwig XIV componirte. Sie ist in D moll einfach, aber auch wenig ausdrucksvoll. Welch kernigen Ausdruck die höchste Einfachheit in sich aufnehme, hat Mozart in seiner Menuett des Don Juan für alle Zeit gezeigt. Maria von Weber erweiterte den Umfang der Menuett um einen Gedanken freier durchführen zu können. Welche Veränderung aber dann, als die Menuett in die größeren zusammengesetzten Werke, Symphonieen und Sonaten, aufgenommen worden war (was in der Mitte des 18ten Jahrhunderts geschah), eintrat, dies zu bezeichnen fällt einer späteren Betrachtung anheim.

§. 43.

Gigue.

Gigue oder Giga in italienischer Benennung, auch ein nicht mehr im Leben geübter Tanz, bildete einen Gegensatz zu den bisher Benannten; denn sein Charakter war rasche, mehr schwunghafte Bewegung. Die Musik, die ihn begleitete, sprach dies in schnellerem Tempo und beflügeltem Rhythmus des Sechsachteltacts aus. Sie bestand aus zwei Theilen von acht Tacten, welche jedoch immer nur Achtel in sich faßten. Man zog aber diese Tanzform bald zur Kunstdarstellung und gab ihr eine weitere Ausbildung, indem die Beschränkung auf eine bestimmte Zahl der Tacte aufgehoben, die Achtel in Sechzehntheile aufgelöst wurden. So entstanden Abweichungen, weshalb man unter den Gattungsnamen der Gigue andere Tanzformen aufnahm. Mattheson unterschied drei Arten: Gigue, Loure, in welcher das erste Achtel punctirt und der Accent verstärkt wird, oder die Achtel in schwererem Rhythmus als Viertel erscheinen, von denen das erste durch Accent hervortritt, und Canarie, welche dagegen eine noch schnellere Bewegung als die Gigue in sich faßt. Abgesehen

davon, daß man diese Musikstücke auch für den Zweck technischer Uebung, namentlich im Spiel der Bogeninstrumente, schrieb, wählten Händel, Bach, Mozart u. A. diese Form für heitere und humoristische Darstellung, und zwar indem sie der Bewegung zuweilen einen weiteren Raum im Zwölfachteltact anwiesen und das Ganze zu freier Figurirung im Wechsel von zwei und drei Stimmen verwendeten, dabei die Nachahmung in verschiedenen Formen eintreten ließen und oft auch eine fugenartige Gestaltung wählten. Der ästhetische Charakter dieser Tonstücke beruht in reger Lebendigkeit und in der Einheit eines im rascheren Fortschritt wiederkehrenden Wechsels, wie er dem Humoristischen eigenthümlich zukommt. Ruhe tritt nie ein, aber gemäßigte Uebergänge zu neuer Erregung; in der figurirten Durchführung, in mannichfachen Formen der Nachahmung, der Umkehrung, erscheinen Bilder ungehemmter Regsamkeit; wo der Wechsel einer fugirten Form und der einfachen Stimmführung statt hat, entspricht er der Verbindung heiterer und anscheinlich ernster Gefühle, indem jene nach einem Ziele zu streben scheint, welches in dieser wieder verschwindet, so daß oft das Ganze einen neckenden Charakter annimt. Stets aber soll das Schöne hierbei in Zierlichkeit und Anmuth natürliche Reize entfalten, das lustige Spiel nicht in affectvolle Aufregung übergehen und doch in dem beschwingten Leben eine innere Bedeutung kund werden. Mozart's Gigue in G dur gehört zu der einfacheren Art, Bach's Compositionen in den Suiten zu den complicirteren, in denen der Meister seine große Kunstfertigkeit zu erproben sich nicht scheute, wie geringfügig auch die Aufgabe eines Tanzes scheinen mag.

§. 44.

Polonaise.

Aus der Zahl der Nationaltänze hat die musikalische Kunst vorzüglich die Polonaise zu einer selbständi-

gen Gültigkeit erhoben. Das Eigenthümliche dieses Tanzes beruht in einer beginnenden und bald wieder zögernden, gleichsam zurückgehaltenen Bewegung, welche dadurch mehr einem bedachtsamen Einherschreiten gleicht und zugleich ein rastloses Streben veranschaulicht, welches das Bild eines nach Befriedigung verlangenden Gemüths abwirft. In dem Ganzen aber verschmilzt mit Grazie eine feierliche Würde und der Ausdruck einer zarten Huldigung. Auf der einen Seite ertheilt der vollere Dreivierteltact eine Gemessenheit, die jenen feierlichen Charakter ausspricht und edel genannt werden muß, auf der anderen Seite wird durch die verschobene rhythmische Betonung des schlechten Tacttheils oder des zweiten Achtels sowie durch Einschnitte und Cadenzen, die auf den schlechten Theil fallen, eine stockende, fast zuckende Bewegung ausgedrückt, welche jedoch durch die Auflösung in kleine Noten wieder an Lebendigkeit gewinnt. So erhält die Polonaise bald eine mehr gravitätische Gestalt und Aehnlichkeit mit einem Marsche, bald gibt sie ein Bild ritterlicher Galanterie, bald aber spricht sich in ihr auch belebteres Gefühl, bald Zärtlichkeit und Sehnsucht aus. Ein romantisches Colorit ist ihr durchaus zuständig. Die Modulation bewegt sich frei und in weiterem Umfang, wird aber durch den Rhythmus und die schärfere Betonung in punctirten Noten bedingt, ohne in entschiedenen Momenten selbst zur Ruhe zu gelangen. Den Umfang bilden gewöhnlich drei Theile von sechs, acht, zehn, zwölf Tacten; oft wird ein Trio von gleicher Form, doch in sanfter und anmuthiger Weise meist in der Dominante oder der Parallele der Haupttonart, bisweilen ein zweites Trio mit Coda angefügt. In dem eigentlichen polnischen Nationaltanz gestaltet Anfang und Schluß sich auf besondere Weise, die man in der Uebertragung verlassen hat. Man nahm nemlich die Polonaise in die als Parthieen und Suiten benannten Tonwerke auf, und gab ihr endlich auch volle Selbständigkeit als einem durchgeführten Tonstück, wo-

bei die Grundform erweitert und nur das Charakteristische der rhythmischen Verhältnisse beibehalten wurde. Hierbei war der Abweg nicht fern, auf welchem man mit der rhythmischen Eigenthümlichkeit Alles erreicht zu haben glaubte, das Uebrige unbeachtet ließ, auch wol mit der unbestimmten Bezeichnung alla Polacca ein falsches Spiel trieb, indem man sie jeder scharf accentuirten Composition im Dreivierteltact ertheilte. Selbst für concertante Composition wurde die Polonaise gewählt, und sogar auf Gesang übergetragen, ohne daß man über Namen und Wesen sich Rechenschaft gegeben zu haben scheint; ja in neuesten Tagen wurde sie zum Modeartikel der Virtuosen, bei dessen Ankündigung schon der Kunstkenner scheu zurücktritt und der Mode ein Ende wünscht. Vortreffliche Compositionen als Nationaltänze lieferte der Graf Oginski. In freier Behandlung und mit belebter und zugleich graziöser Durchführung eines ausdrucksvollen Thema gaben für einzelne Instrumente Ries, Kalkbrenner, Mayseder, Fürstenau und Andere erfreuliche, tanzrhythmisch gebildete Concertstücke, die für gesellige Unterhaltung hinreichen und dem Virtuosen sich zu zeigen eine bequeme Gelegenheit darbieten. Auch in Sonaten, Concerten kommt diese Form als letzter Satz vor. Ausgezeichnet schön ist die Polonaise in Beethoven's Concert Op. 56 und für's Pianoforte besonders arrangirt ein Lieblingsstück der Gesellschaft geworden. Modewaare mit dem Beisatz brillante, doch brauchbar für technische Uebung, lieferten Herz, Kreutzer und Andere. Kalkbrenner stellte einmal einen Marsch, ein Donnerwetter und eine Polonaise zusammen, wobei die Frage nicht ausbleiben konnte, was solch ein Ding bedeute.

§. 45.

Die übrigen Arten der Tanzmusik, wie Allemande, Anglaise, Ecossaise, Walzer, Galoppe, kommen, wenn auch unsere besten Componisten nicht verschmäht haben zu dieser Region sich herabzulassen, hier nicht in beson-

dere Rücksicht. Die allgemeine auf sie gerichtete Forderung verlangt, daß die Melodie der eigenthümlichen Form des Tanzes im Rhythmus und in der Bewegung, sey sie kreisförmig oder in Linien gehalten, entspreche, Hebungen der Senkung durch Accente gegenüber treten, und die Belebung, von Grazie durchdrungen, sinnlich ergötze, ohne in gesuchte Künstlichkeit überzugehen. Den schönen Figuren im Raume sollen die zeitlichen in der Musik gleichen, der Pulsschlag eines heiteren Lebens im Rhythmus laut werden, aber in diesem Allen Freiheit der schönen geistigen Form walten. Das Charakteristische gewinnt einen größeren Umfang und entscheidende Wirksamkeit in dem Ballet. Da wird der Künstler auf die Gesetze der charakteristischen Darstellung hingewiesen und steht dem dramatischen Tondichter zur Seite.

Marsch.

§. 46.

Beurtheilen wir den Marsch nach seiner Bestimmung außer der Kunst, also nach dem Zweck einen dahinschreitenden Zug, sey er militärisch oder bürgerlich, zu begleiten und durch den Rhythmus die Schritte zu regeln und zu beflügeln, so würde er hier füglich übergangen werden können; doch auch er läßt eine kunstgemäße Behandlung zu und bietet dem Künstler eine eigenthümliche Gelegenheit dar sich in charakteristischer Zeichnung zu bewähren. Im Allgemeinen steht fest, daß jene äußere Bestimmung durch abgemessene Betonung eines guten und schlechten Theils im Viervierteltact, und wo Achtel angewendet werden, durch punctirte Noten und durch eine genaue, im Ebenmaaß gehaltene Construction erreicht wird. Was hingegen den melodischen Inhalt anlangt, modificirt denselben die Beziehung, welche der Marsch als militärischer, als ceremoniöser, als Triumphmarsch, als Trauermarsch oder wie sonst die Veranlassung seyn mag, mit sich führt. Gemeinsam ist allen Arten das Feierliche, obgleich man

auch in neuer Zeit den Geschwindschritt mit einer Musik im Trippeltact begleitet hat. Die charakteristische Schönheit soll sich im militärischen Marsche muthvoll und kräftig, im Todtenmarsch ernst und trauernd, im Siegesmarsch prächtig und glanzvoll darstellen, ohne daß die Trauer als weiche Klage, die Freude als tändelnde Fröhlichkeit erscheine. Ist hierbei die rhythmische Ausbildung, in welcher die einzelnen Tacttheile durch accentuirte Geltung hervortreten sollen, eine wesentliche, so hat der Componist vorzüglich darauf zu sehen, daß aus dem bezweckten Ebenmaaße nicht Einförmigkeit entstehe, und in der festen Haltung, welche Zerstückeltes nicht zuläßt, dennoch Freiheit erhalten werde, um belebend und kräftigend zu wirken. Wird nun in einer dem Volke gewidmeten Musik vorzüglich Klarheit der Anordnung und Ausführung verlangt, so kommt vor Allem die richtige und ausdrucksvolle Instrumentirung in Rücksicht; denn ohne gehäuftes Tongeschwirr will der ungezwungene Gang der Melodie durch charakteristische Farbe der Instrumente, die meistens geblasene sind, gehoben und markirt seyn. Mancher hält einen Marsch zu componiren für Kleinigkeit, und allerdings kann er auch eine Aufgabe für Anfänger werden; allein in einem so geringen Umfange, der weder Tiefe der Gedanken, noch auch eine gehaltvolle Durchführung aufnimt, dennoch originell und geistreich zu seyn und eine charakteristische Zeichnung mit sicherer Hand zu führen, zugleich aber das rhythmisch Gemessene durch Grazie frei zu machen, ohne in's Kleinliche und Weichliche zu verfallen, kann selbst den Meistern der Kunst Lob erwerben. Auch haben sie sich davon nicht losgesagt. Mozart gab bedeutungsvolle Märsche in der Zauberflöte und im Titus, Spontini treffliche Festmärsche, Beethoven den unsterblichen Trauermarsch beim Tode eines Helden in der Sonate Op. 26 und in der Eroica. In militärischen Märschen leistete Reidhardt Vorzügliches, wie in der hierher gehörigen Literatur die ehrenwerthesten Namen Ries, Marschner,

Moscheles, Kalliwoda, Schneider u. A. vorkommen. Eine Verbindung des Marsches mit Chorgesang, wie sie in uralter Zeit schon angewendet wurde, erhöht bei militärischen und festlichen Märschen die Wirksamkeit, aber auch die Schwierigkeiten für den Componisten, indem beide Theile auf's Innigste verschmolzen werden müssen, und einerseits die Einfachheit und rhythmische Gliederung, andererseits das Ausdrucksvolle für Anregung der Gedanken erfordert wird.

Variation.

§. 47.

Keine der schönen Künste kann die Vereinigung mannichfacher Umgestaltungen eines zum Grunde gelegten Gedankens ohne Nachtheil für die Originalität der Erfindung zur Aufgabe einer selbständigen Kunstform machen; der Musik allein ist's gegeben eine schon vorhandene Melodie in vielfache Formen umzukleiden und diese zu einem Ganzen zu verbinden. Wäre sie nur auf unmittelbare Aussprache des Gefühls beschränkt, müßte sie streng der Entwickelung desselben folgen und dabei durch wechselnde Seelenzustände hindurchführen ohne den Inhalt einer weiteren Behandlung zu übertragen; allein in ihr liegt zugleich ein freies Spiel der Phantasie, in welchem möglich wird, eine Grundlage, man nenne sie Gedanke oder Seelenbild, in mannichfache Form umzugestalten und sowohl durch die Freiheit des Spiels selbst, als auch durch die schönen und charakteristischen Formen geistig zu ergötzen. Mit der Figuration war auch die Möglichkeit der Variation gewonnen. Unter diesem Namen verstehen wir eine Reihe von verschiedenen Gestaltungen eines melodischen Satzes durch Verwendung der Mittel, welche Figuration, harmonische Combination, contrapunctische Kunst darbieten; ein Thema erscheint in verschiedenen Formen, bald melodisch zergliedert, erweitert, ausgeführt, bald in Harmonieen umgesetzt, bald unter veränderter Farbe und von Schmuck geziert, bald

in fugirter oder canonischer Gestalt, doch so, daß es immer als Grundlage erkannt und daraus abgenommen wird, wie der menschliche Geist umgestaltend einen Gedanken zum Gegenstand seiner freien Thätigkeit bei der Wahl der Formen zu machen vermag. Zugleich aber zeigt sich hierbei im Besonderen, wie das Gefühl mit Reflexion verschmilzt und so zum sentimentalen wird.

§. 48.

Die Variation entstand im Fortgang der Entwickelung der Instrumentalmusik, und zwar vorzüglich in Beziehung auf das Clavier dann, als man zu einem freien umfänglichen Spiel und zu einem Reichthum von melodischen und harmonischen Formen gelangt war, indem der Phantasie ein unbeschränkter Antheil an der Kunst vergönnt ward, und dieser Antheil in dem reflectirenden Gefühl seinen vollen Stoff fand. Sie bot dem Meister Gelegenheit dar von einer Seite die Schätze gewonnener Mittel, von der anderen die Kraft und Fülle einer schöpferischen Einbildungskraft darzulegen, ward aber auch für Viele der Tummelplatz für leere, in bloßen Formeln befangene Spiele, so daß auf keiner Stelle der Litteratur so vieles Kernlose und Ungeschlachte zu finden ist als hier. Zahllos sind die Productionen dieser Art (denn welcher Componist hat nicht Variationen geschrieben?) und man sollte meinen, es sey nicht allein das ganze Gebiet der hierzu erforderten Erfindung und Kunstfertigkeit in Besitz genommen, sondern auch bei dem vielfachen Betrieb eine Gesetzlichkeit, wie die Kunst sie voraussetzen läßt, erreicht; allein in ästhetischer Hinsicht hat man hier noch wenig geleistet und geringer, als man meint, ist die Zahl der Beispiele, welche zu einer Norm dienen können. Der größte Theil der vorliegenden Variationen hat nur technischen Werth. Finden wir in ihnen nicht mehr als eine Unterlegung eines aufgenommenen Gedankens unter stereotypische äußere Formen, z. B. der Triolen, der Octavengänge, der Ar-

peggien, so hebt sich der Kunstwerth von selbst auf, und wir wenden uns, der Wiederholung abgenutzter Formen müde, von Spielereien ab, die höchstens nur als Uebungsstücke angehender Componisten und Spieler betrachtet werden können.

§. 49.

Verfolgen wir die ästhetische Aufgabe bei der Variation in's Besondere, so zeigt sich, daß sie auf Einheit einer vielgestaltigen Mannichfaltigkeit, auf origineller Neuheit, auf charakteristischer Zeichnung beruht; ja dieser Letzteren sollte ein so gültiger Antheil zufallen, daß man diese Kunstform unter die Charakterstücke zählen könnte. Wie jetzt das Verfahren der Künstler vorliegt und eine theoretische Regel gewinnen läßt, öffnet sich ein doppelter Weg; ein dritter führt unmittelbar auf Erprobung technischer Virtuosentugend, und kommt hier weniger in Rücksicht. Auf dem einen Wege wählt der Künstler einen Satz oder Gedanken und ertheilt demselben, ohne über ihn hinaus zu gehen, eine Aus- und Umbildung, indem er freie Figurirung, Umstellung und Nachahmung, Gegenbilder in canonischer und fugirter Form hinzutreten läßt, und so darthut, in wie mannichfaltiger Gestalt dieser eine Gedanke ausgesprochen werden kann, oder in wie weit ein reflectirendes Gefühl Erweiterung und Bedeutung gewinnt. Der Gedanke des Thema wird verallgemeinert. Da macht die originale Erfindung, die Belebtheit der Phantasie, die Auffassung der Hauptmomente, die Fertigkeit in klarer und sinniger Darstellung das Wesentliche aus, woraus der Hörer, vertraut mit dem Hauptgedanken, im Wechsel von Zartheit und Kraft, Bethätigung und Ergötzen schöpfen kann. Auf dem anderen Wege wird die Variation zur charakteristischen Zeichnung, und hat anschaulich zu machen, wie der eine Gedanke in verschiedenen Seelenlagen und unter mannichfaltiger Bestimmung von außen her umgestaltet werde, so daß jede ein-

zelne Wiederholung ein besonderes Charakterbild darbietet. Der Gedanke wird *individualisirt*. Da kann z. B. derselbe als aus der Seele eines Zufriedenen, eines Fröhlichen, eines humoristisch Gesinnten, eines Ernsten, eines Melancholischen und wie sonst wir die Seelenzustände bezeichnen, für eine cyklusartige Reihenfolge entnommen scheinen, oder er kann als die Grundmelodie eines ganzen Lebens, welche durch verschiedene Situationen hindurchgeht und gewisse Principien zwar anders gestaltet, doch immer als die Einen festhält, behandelt werden. Dort betrifft die Aufgabe vorzüglich formale, hier charakteristische Schönheit. Daß übrigens nicht jedes Thema für das zweite Verfahren taugt, versteht sich von selbst; denn es muß einen dazu hinreichenden Inhalt mit Entschiedenheit und Wahrheit darbieten.

§. 50.

Die Wahl eines Thema bezeugt die besonnene Urtheilsfähigkeit des Componisten. Er kann überhaupt nur ein solches wählen, welches der Variation fähig ist, also sowohl einen bedeutsamen und eigenthümlichen Inhalt in sich faßt, als auch denselben in solcher Einfachheit darbietet, daß in ihm nicht schon vorausgenommen ist, was erst durch die Ausführung hinzukommen soll. Dies wohl erwägend wählten die Meister hierzu einfache Lieder oder liederartige Sätze, in denen namentlich der Rhythmus wohlgefällig und ausdrucksvoll hervortrat. Aber auch nicht zu voll und zu großartig darf die Bedeutsamkeit vorliegen, damit nicht Würdevolles oder Erhabenes einem in Passagen sich ergehenden Spiel der Phantasie preisgegeben werde. So wählten einsichtsvoll Haydn und Mozart die Themata in leicht erfaßbaren anmuthigen Sätzen. Wer dagegen, wie es geschehen, den Choral: Eine feste Burg ist unser Gott, in Variationen verflüchtigt, und endlich eine Walzermelodie daraus formt, zieht das Heilige in den Staub. Man vergleiche damit,

wie Bach Choräle variirte, ohne der Würde Eintrag zu thun.

§. 51.

Ist ein taugliches Thema gewählt, dann hat der Künstler die Reihe der Umgestaltungen, sey es in der Ausführung der Melodie, oder in der harmonischen Beiordnung mehrerer Stimmen, oder in rhythmischem Wechsel, oder in der Stimmführung durch Begeisterung, die ihm der aufgenommene Grundgedanke weckt, zu schaffen und darin eine vollkommene Originalität und frische Lebenskraft zu zeigen. Dabei darf er das Thema nie außer Augen verlieren; denn wo dasselbe sich bis zum Unkenntlichen birgt oder unter allerlei Passagen und Sprüngen gänzlich verschwindet, hebt sich die Variation von selbst auf. Einfachen Elementen eine umfangreiche Entwickelung zu entlocken hat stets seine Schwierigkeit, und um das in der Melodie geborgene Embryo der Harmonie auszubilden wird Kenntniß der Harmonik erfordert, wenn dagegen ein Anfänger wol auch vermag eine Melodie in Passagen, die in den guten Taettheilen die Hauptmomente verrathen, mit Geschick aufzulösen. Einheit bedingt das Ganze, und zwar in zweifacher Hinsicht. Einmal nemlich geht Alles von der Grundlage aus, und nicht als fortschreitende Entwickelung, wie bei anderen Compositionen, sondern als abgeschlossene Wiederholung, und es kann deshalb auch der Umtausch der Tonart nicht mehr wirken, als eine Umsetzung, ohne nothwendige Folge eines vorausgegangenen Motivs zu seyn. Es wechselt oft so nur die Farbe. Ferner aber soll, wie selten dies auch beachtet wird, die Reihe der Veränderungen in sich ein einheitsvolles Ganzes bilden, nicht um einen völlig erschöpfenden Abschluß möglicher Veränderung zu gewinnen, sondern, weil die Verbindung der einzelnen Sätze leicht zu einer blos äußerlichen und zufälligen wird, muß die Anordnung so geschehen, daß die Theile in einem folgerechten und dies ist naturgemä-

ßen Zusammenhang successiver Art stehen und aus dem einen Thema wirklich hervorgegangen scheinen. Das Gegentheil von diesem Allen läßt sich in vielen Beispielen nachweisen. Ob das Ganze einen Ausgang in selbständiger Form, also in einem rondoartigen oder fugirten Finale erhalte, und ob eine Einleitung auf das Thema hinführe, bleibt dem Componisten nach Beschaffenheit des Thema überlassen. Unschicklich und oft in lächerlicher Weise geht nicht selten eine pathetische Einleitung voraus, die weder mit dem Thema, noch mit den Variationen einstimmt. Es kann dagegen zweckmäßig bedünken, um dem Hörer eine völlige Vertrautheit mit dem Thema zu vermitteln, nach jeder Variation eine Wiederholung desselben in ursprünglicher Gestalt eintreten zu lassen; doch sollte dies nicht zur stabilen Norm werden. Nichts kläglicher läßt sich denken als die Art, in welcher gewöhnlich Virtuosen das Thema von dem Orchester wiederholen lassen, um nur zu Athem und zu einiger Ruhe nach ihren Hände und Lunge abmühenden Operationen zu gelangen. Diejenigen Künstler, welche die in sich bestehenden Stücke durch Bindesätze an einander reihen, erreichen, wenn nicht immer innere Einheit, doch einen festeren Zusammenhang, obgleich dabei nicht versäumt werden darf den Eintritt jeder neuen Variation dem Hörer bemerklich zu machen. Die Grenzen, innerhalb welcher die Phantasie des Componisten sich bewege, können nicht abgesteckt werden; auch dürfte der Umfang des Thema nur um der Auffassung willen als ein mäßiger verlangt werden. Für Seb. Bach's Reichthum ward auch eine größere Länge nicht zum Uebermaaß. Wenn überhaupt hier der originellen Erfindungsgabe ein weiter Spielraum geöffnet wird, kann auf der anderen Seite Absichtlichkeit und Ersinnen nur schaden. Nimt man nemlich wahr, der Componist habe eine gewisse Formel nur auf das vorliegende Thema angewendet, ohne von einem in diesem liegenden Motiv veranlaßt zu seyn, so hebt dies das Wesentliche auf und alle

aufgebotene Künstlichkeit kann nicht das in der Anlage Vermißte ersetzen. Ein Fortschreiten von dem Einfachen zu dem mehr Complicirten wird stets als eine naturgemäße Steigerung gefallen; der Contrast tritt wirksam ein, und ein Wechsel des mehr und minder Belebten, ein Zulassen mehrerer mitwirkender Stimmen, die Modification des Rhythmus erhöht das Interesse. Dabei aber hat sich durchaus Geschmack zu bewähren, welcher um so größere Gefahr der Verirrung zu bestehen hat, je leichter eine zu erstrebende Mannichfaltigkeit zu Griffen nach dem Frappanten, Sonderbaren und Unnatürlichen verleitet.

§. 52.

Der Meister der Kunst kann in dieser Kunstform, welche leider unter Vieler Händen bis zur Gemeinheit herabgesunken ist, einen Beweis seiner gesamten Kunstansicht aufstellen, wie solches auch wirklich geschehen ist. Seb. Bach variirte in demselben Geiste, mit welchem er die größten Werke schuf; denn durchaus neu in der Erfindung wählte er die tiefsinnigeren, aber strengeren Formen aus dem Gebiete des Contrapunets und schritt in der Bearbeitung aller Stimmen, weil eben das Ganze in seiner Gewalt war, kräftig vorwärts, ohne immer auf den Zweck anmuthiger Ergötzlichkeit zu achten. Seine dreißig Variationen zu einer Arie zeigen, wie ihm nur möglich war ein Thema canonisch durch alle Intervallen hindurch zu behandeln und in der strengen Nachahmung frei sich zu bewegen. Mozart und Haydn halten sich meistens an das Besondere und lassen die Ausführung der einzelnen Stimmen wechseln, immer aber die Aufgabe formaler Schönheit im Auge, woraus eine Menge der lieblichsten Gestaltungen hervorgingen. Haydn strebte nach Lebendigkeit und heiterer Anmuth, Mozart nach Bedeutsamkeit, wozu er namentlich Contraste heranzog, daher bei ihm ein größerer Wechsel der Charakterisirung statt findet. Beethoven erscheint auch auf diesem Felde

als genialer Schöpfer, dem eine Unendlichkeit zu Gebote steht. Ihm wird das Thema zur Idee, und diese strahlt dann in aller Wiederholung neugewonnen und in veränderter Erscheinung als die Eine wieder; die Phantasie hat jeder Variation einen eigenthümlichen Stempel aufgedrückt, welcher bezeugt, hier walte ein inneres Seelenleben, nicht ein Spiel der Zufälligkeit. Nirgends nimt man eine Fessel wahr, die doch das Thema mit sich führt; der freie Flug seines Geistes bleibt auch in der abgesteckten Sphäre der gleiche. Welchen Reichthum hat er in den 33 Variationen Op. 120 dargelegt! Mehrere seiner Sonaten, wie seine letzten Op. 109 und 111 enthalten nicht minder bewundernswerthe Leistungen. In jenen Op. 109, wo fünf Variationen an ein aus tiefer Seele geschöpftes Andante sich anreihen, prägt jede eine besondere Seelenstimmung aus, und wem an Begriffen gelegen ist, kann sie hier leicht zur Bezeichnung des Charakteristischen auffinden. Die fünfte gibt Stoff zu langer Betrachtung. Das Charakteristische wählte Maria v. Weber zu seinem Standpunct. Ihm sind Variationen ein Cyklus kleiner Gemälde, in denen dieselben Hauptfiguren wiederkehren und den einen Spruch in verschiedenen Lagen des Lebens anschaulich werden lassen. Daß er im Rhythmischen auch hier ein wirksames Mittel auffand, läßt sich voraussetzen. Neun Variationen geben uns zu dem Liede an die schöne Minka ein fortgeführtes Gemälde wechselnder Zustände, in denen allen die Klage des von der Geliebten scheidenden Kriegers durchklingt, anfangs in ruhiger Wehmuth, die tiefer dringt, um zuerst mit auflodernder Heftigkeit laut zu werden, dann die volle Kraft dem Schmerz entgegen zu stemmen, welche Gegensätze sich wiederholen, bis milde Beruhigung zur innigen Freude wird, womit auch Sehnsucht beseeligt. Noch entschiedener tritt die Charakteristik in den Variationen über ein Zigeunerlied hervor. In neuester Zeit ward die Bestimmung der Variationen der Virtuosität zu dienen, für welche allerdings achtungs-

werthe Werke, auch mit Bewahrung der Zartheit, wie von Rode 70. Op., von Kalkbrenner in Behandlung des dreitönigen Lieds von Rousseau, oder mit Energie und leidenschaftlicher Bravour, wie von Herz, Lipinski u. A., geliefert worden sind. Von der Unzahl bedeutungsloser Paradestücke, wie von dem Schwall leerer, die Zuhörer bis zum Verdruß langweilenden Productionen, die nur Fertigkeit in Läufern, Doppelgriffen, Arpeggien und dergleichen bezwecken, kann hier nicht weiter die Rede seyn.

§. 53.

Besonders müssen wir noch der Aufnahme der Variation in größere Compositionen gedenken. Die namhaftesten Meister haben in Symphonieen, Quartetten, Sonaten ihr in der Mitte oder am Schlusse eine Stelle eingeräumt, und man hat kein Bedenken dagegen laut werden lassen. Wohl gerechtfertigt erscheinen in Beethoven's Septett die wunderschönen Variationen; ein Meisterstück für charakteristische Wirksamkeit des Klangs der Instrumente; denn sie bilden dort ein mehr selbständiges Ganzes. Haydn gab mehrmals dem Andante als Mittelsatz diese Form und hat darein nicht selten das Zarteste und Anmuthigste aufgenommen. Soll aber in einem größeren Werke eine in allen Theilen organisch ausgeprägte Idee enthalten seyn, und erfordern die hierzu aufgenommenen Gedanken eine tiefere Erschöpfung und vollständige Durchführung, so bedünkt mit Recht die Form der Variationen in ihrer Beschränkung und Wiederkehr zu eng und kleinlich, indem eine Reihe Bilder da zusammentritt, wo wir ein ausgeführtes großes Gemälde erwarten, und jene Bilder selbst wol einer charakteristischen Zeichnung, aber nicht idealen Entwürfen Raum geben.

Suite.

§. 54.

Mehrere Musikstücke, die entweder Tänze oder Lie-

der in sich faßten, in einen äußeren Zusammenhang zu setzen und daraus eine Reihenfolge zu bilden konnte nicht lange ausbleiben, als man ein Instrument erfunden hatte, welches selbständig harmonische Tonverbindungen darzustellen vermochte, das Clavier. Man reihete also im 17. Jahrhundert Sätze in Tanzformen, als Allemande, Pavane, Courante, Gavotte, Bourre, Sarabande, Menuetto u. A. an einander, oft mit dazwischengestellten Arien, und nannte diese Vereinigung von vier oder sechs und sieben Sätzen Suite. Die Stücke waren meistens in einer Tonart gesetzt und auf die ernsten Tänze und Arien, wie Sarabande, Allemande, folgten heitere, wie Gigue, Chaconne. Oft ging eine Einleitung, Ouvertüre oder Toccata, voraus. Man nannte eine solche Composition auch Suonata da camera. Noch Seb. Bach blieb der einmal festgestellten Ordnung treu, so daß in einer Tonart nach einem Präludium (Ouverture, Entrée, Sonatina) eine Allemande, eine Courante, eine Sarabande, eine Gigue folgten. Diese Compositionen dienten zur Unterhaltung und zur Uebung im Spiel. Bach war der Erste, welcher in eine so zufällige Form künstlerischen Geist eintreten ließ und in den sogenannten englischen Suiten originelle Erfindungen der Melodie und Harmonie aufstellte, welche durch Klarheit und innere Lebendigkeit, wie durch feste Haltung und gediegene Charakteristik stets den Namen der Musterhaftigkeit behaupten werden. Einen inneren Zusammenhang der Theile gewannen diese Werke niemals. Später übertrug man die Namen der einzelnen Stücke, welche die Kirchensonate (Suonata da chiesa) bildeten, Allegro, Andante, Presto, und nannte solche Zusammenstellungen Parthien (Partita), bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts man den Namen Divertimento oder Divertissement wählte und damit zugleich den Zweck, welcher dem Componisten vor Augen schwebte, aussprach.

Divertimento.

§. 55.

Achteten die Componisten unserer Tage sorgsamer darauf, daß ein jedes Werk einer bestimmten Kunstform angehören und nach derselben benannt werden muß, und wären sie eben deshalb bedacht neuen Erfindungen neue, aber charakteristisch richtige Namen zu ertheilen, stände es mit dem Betrieb der musikalischen Kunst überhaupt besser, und dem Unwesen, mit welchem man allerlei Tonkram unter die Titel Potpourri, Intermezzi, Impromptü, Divertissement stellt, ohne die Frage zu erledigen, was ein solches Machwerk eigentlich besagen solle, wäre endlich gesteuert. So aber läßt sich aus den vorliegenden Werken keine Regel für die Theorie abnehmen, und dagegen auch keine theoretische Gesetzlichkeit auf diese Producte anwenden. Daher darf auch nicht befremden, wenn man liest: „Das Divertimento ist ein Tonstück, welches keinen bestimmten Charakter hat," oder „Tongemälde, die, alles ächten Kunstausdrucks entbehrend, neben der Ergötzung des Ohrs höchstens nur noch die praktische Uebung zum Zwecke haben." Dann steht diese Art der Composition noch niedriger als ein Quodlibet in der Malerei. Man mag zugestehen, es können einzelne Gedanken zu Sätzen verarbeitet und als besondere Stücke an einander gereiht werden, mag einräumen, es sey nicht nöthig, daß in diesen Sätzen eine polyphonische Bearbeitung, also Selbständigkeit der einzelnen Stimmen eintrete und eine genaue Durchführung den Gedanken Nachdruck und Klarheit ertheile; dennoch wird gefordert werden müssen, daß in dem Divertimento ein bezüglicher Zusammenhang obwalte und die einzelnen Theile einem Charakter entsprechen. Sie können zur Aussprache leicht angeregter, und wenn auch nicht aus der Tiefe der Seele stammender, doch lebhafter Gefühle dienen und sowohl in freier Bewegung durch formale Schönheit erfreuen, als auch durch Verschiedenheit und

Contrast der Seelenzustände ein Interesse gewähren. Dann mag der Zweck der Unterhaltung immerhin gültig bleiben. Die Grade der Bedeutsamkeit und der Thätigkeit der Phantasie sind hierbei unbestimmbar.

§. 56.

Die vorhandenen Compositionen dieses Namens, wie sie Cramer, Steibelt, Vanhall lieferten, zeigen eine unvollkommene, noch nicht ausgewirkte Sonatenform, oft freilich mit vorherrschender Zufälligkeit. So gab Cramer Divertimenti, von denen das sechste enthält: Präludium, Volkslied mit Variationen, Intermezzo, Fandango, Rondo pastorale; das dritte Grazioso, Allegro en Chasse, Ariette mit Variationen, Rondo. Man schrieb solche Sätze für einzelne, aber auch für zwei und vier Instrumente, vorzüglich aber für das Clavier, und bestimmte das Meiste zur Uebung im Spiel, z. B. Campagnoli für die Violine, Unzählige für's Pianoforte, wo dann der instructive Zweck allein zu beachten. Wo die Künstler sich auf das Anmuthige und Niedliche beschränkten, da konnten sie in kleine Miniaturbilder wahrhaft Ergötzliches und Schönes fassen, wie dies Maria v. Weber gethan. Viele aber wählten den unbestimmten Titel nur darum, weil die Namen Sonate oder Quartett ihren dürftigen und anspruchlosen Leistungen nicht zu entsprechen schienen. Doch unsere Zeit, die man darum kraftlos nennen kann, verschwendet ihre besseren Talente in fragmentarischer Thätigkeit und liefert statt größerer mit Fleiß ausgearbeiteter Werke nur einzelne oft schön geschmückte und erfreuliche Gedanken, die in einem Spiel der Zufälligkeit verschweben und von einem wahrhaften Kunstleben dereinst Zeugniß zu geben nicht vermögen.

Sonate.

§. 57.

Um zu einer theoretischen Bestimmung des Wesens

der Sonate zu gelangen gibt die Geschichte ihrer Entwickelung insofern einige Anleitung, als die nun feststehende Norm mit dem Fortschritt der Kunst überhaupt gewonnen worden ist. Ursprünglich hieß Sonate jedes von Instrumenten, namentlich von einer oder zweien Violinen, mit und ohne Baß, ausgeführte Musikstück, welches entweder an Stelle eines Präludium dem Gesange vorausgeschickt oder selbständig vorgetragen wurde. Man unterschied davon Canzone und Symphonie, welche in frischer Lebendigkeit einen heiteren Charakter darstellten, indem der Sonate ein ernster und, wie die alten Theoretiker sagen, gravitätischer Gang und ein den Gesangmotetten ähnlicher Stil angewiesen wurde. In der sogenannten Kirchensonate (Sonata da chiesa) verband man langsame, als Adagio, Largo, Andante bezeichnete Sätze mit Fugenartigen. Die Fugenform herrschte vor, sobald mehrere Instrumente angewendet wurden, bis der Geschmack sich für die Melodie entschied und nicht sowohl auf Mehrstimmigkeit als auf das Ausdrucksvolle der Modulation achtete. Scheibe lehrte: „Der erste geschwinde Satz ist insgemein eine ordentliche Fuge oder eine solche Imitation, die nur in wenig Stücken von der Fuge abweicht. Ueberhaupt aber muß allemal ein tüchtiger und wohl ausgesuchter Contrapunkt vorhanden seyn.“ Als das Clavier vervollkommt und dessen Spiel allgemeiner geworden war, trug man in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Sonatenform, welche für Streichinstrumente bestand, auf dies für Verbindung des Melodischen und Harmonischen geeignete Instrument über und arbeitete in dieser Art neben den modisch gewordenen Suiten und Parthieen viele Werke aus, theils um eine mehrstimmige Durchführung dem einen Instrument anzueignen, theils um die in den Suiten herkömmliche zufällige Combination von Tanzstücken gegen eine bestimmtere Form zu vertauschen. An einen inneren Zusammenhang und Bildung eines Ganzen wurde dabei noch nicht gedacht. So gab Kuhnau, nach Becker's

Angabe der Erste in Deutschland, 1693 eine Sonate, in welcher auf ein Allegro ein sanfter und langsamer Satz als Adagio folgte, dann sich ein lebendiges Allegro anschloß und das Erste wiederholt wurde. Das Wesentliche lag darin, daß an Stelle der an einander gereiheten ähnlichen Sätze und statt der Gleichartigkeit der Tonart und Modulation, im Wechsel des Allegro und Adagio und in Durchführung von drei und vier Stimmen eine größere Mannichfaltigkeit der Figurirung, namentlich in Nachahmung und in fugirter Form, erreicht wurde, das Ganze aber wenigstens die Anlage eines Charakterstücks gewann. Da theilte sich denn das Verfahren der Componisten. Einige beschränkten sich auf die Mehrstimmigkeit und die Ausführung in einem einzigen Satze, wie Domenico Scarlatti eine Sammlung Sonaten in 6 lebhaften Sätzen von zwei Theilen, und 29 Allegri mit einer dreistimmigen Fuge (moderato $\frac{6}{8}$) voll glänzender Passagen, Läufer, gebrochener Accorde für fertige Spieler schrieb. Andere nahmen eine gleiche Bearbeitung in die Suiten auf, wie Sebast. Bach und Händel. Doch schon Mattheson klagte im Jahr 1737 über Entartung der Sonate, in welcher man mehr auf Bewegung der Finger als der Herzen ausginge. Was in der Anlage gegeben war, bildete Emanuel Bach zu einer Bestimmtheit um, welche nicht allein zu der von der späteren Zeit anerkannten Grundform hinleitete, sondern ein wohl erwogenes ästhetisches Princip verrieth.

§. 58.

So verschiedenartig die allgemeine Bezeichnung des Wesens der Sonate in Lehrbüchern lautet, kann im Voraus leicht zugestanden werden, jede Einzelne habe wenigstens ein Merkmal mit Wahrheit ergriffen, ohne das Ganze umfaßt zu haben. Sprechen wir mit Einigen, die Sonate sey ein Monolog, und dieser könne von einer oder zwei Stimmen begleitet seyn, so ist damit eigentlich Nichts gesagt, da dies auch anderen Formen der

Instrumentalmusik zukommt. Die Meisten beruhigten sich in der Annahme, die Sonate mache ein Instrumentalstück aus, welches verschiedene Gefühle in mehreren Sätzen wechselnd darstelle, wobei die Hauptfrage unbeachtet bleibt, was die verschiedenen Gefühle verbinde und wie überhaupt eine solche Zusammenstellung mit der Idee der Schönheit einstimme. Woher aber vorzüglich die Sonate zur Darstellung von Gefühlen und Leidenschaften sich eigne, sieht man nicht ab, und kaum verständlich ist, was Schulz bei Sulzer schrieb: „die Sonate führt ein empfindsames Gespräch in leidenschaftlichen Tönen unter gleichen oder von einander abstechenden Charakteren." Endlich kann auch der Grundsatz keine Anwendung finden, nach welchem in der Sonate mehrere Stimmen verschiedene Gefühle mehrerer Personen ausdrücken; denn einmal existirt die Sonate vom Ursprunge an für ein Instrument, und dann muß unterschieden werden, ob eine zweite und dritte Stimme nur begleitende oder Hauptstimmen ausmachen, wie denn im Allgemeinen hier eine gleichzeitige Aussprache disparater Gefühle keineswegs statt findet. Der Wahrheit am nächsten stand Forkel in seinem Brief über Bach's F-Moll-Sonate, indem er die Regel der Anordnung genauer erwog.

§. 59.

Sonate ist die charakteristische durch Instrumente ausgeführte Darstellung mehrerer naturgemäß verbundener Seelenzustände, welche als Entwickelung eines Grundgefühls betrachtet werden können. So aber beruhen in dem Charakteristischen und in der naturgemäßen Verbindung die wesentlichen Momente. Unzählige Sonaten widersprechen dieser Bestimmung durch völlige Charakterlosigkeit, wodurch jedoch eine Unrichtigkeit des gegebenen Begriffs keineswegs erwiesen wird. Der Charakter der Zustände, durch welche der Tondichter, von einem Grundgedanken ausgehend, hindurchschreitet, wird hier zur Auf-

gabe musikalischer Darstellung, und Alles, was der Phantasie entströmt und worauf die mannichfaltige Summe der Mittel in Modulation, Figurirung, contrapunctischer Kunst verwendet wird, dient der charakteristischen Schönheit. So mag immerhin die Sonate ein Seelengemälde genannt werden, ja in seinen Theilen eine nähere Bezeichnung durch Begriffe zulassen, wenn nur dabei jene Bedingungen berücksichtigt werden, welche das 1. Buch S. 89 aufstellte. Nichtig und sinnlos lauten Namen wie Retour à Paris, Adieux de Londres; vollkommen ausreichend aber Beethoven's Benennung: Les adieux, l'absence et le retour, oder Clementi's Didone abbandonata.

§. 60.

Aus dem, was über charakteristische Darstellung im 2ten Cap. des 2ten Buchs gesagt worden ist, worauf wir zurückweisen, ergibt sich das Regulativ des allgemeinen Verfahrens. Hier aber muß erörtert werden, welcher Stoff der Sonate gegeben sey. Diesen bietet in größter Mannichfaltigkeit der reiche Umfang dar, welcher die Regionen erweiterter und beengter Gefühle, der Lust und des Schmerzes, gesteigerter Affecte, leidenschaftlicher Regungen in sich faßt, und von dem, was ein menschliches Seelenleben bewegt und erschüttert, niederbeugt und erhebt, die Wirkungen aufnimt. Mehr aber als dies, da es auch in anderen Kunstformen erscheinen kann, macht die Folge und Verbindung der verschiedenen Zustände aus, wenn die Sonate nicht in alterthümlicher Weise aus einem Satze bestehen, oder nur fragmentarische Darstellung enthalten soll.

Hier leitet uns die Natur, in welcher ein öfterer Wechsel der Zustände an ein Gesetz der Stetigkeit und in Erhebung und Senkung gleichsam an eine rhythmische Folge gebunden ist. Es besteht unser Seelenleben in Gegensätzen, die als fortschreitende Entwickelung sich berühren und in einander eingreifen; der Erregung folgt

Beruhigung, und dieser neue Erregung; Trauer oder Sehnen tritt an die Stelle der Freude, um auf's Neue beruhigt zum Frohsinn zurückzukehren. Dies darzustellen ist die Aufgabe der Sonate, die zu einem Seelenbilde vorzüglich dadurch wird, daß sie, nicht einzelne Momente abgesondert hervorhebend oder einzelne Gedanken durchführend, eine Reihe von Zuständen in ihren Gegensätzen erfaßt, und so im Besonderen ein Abbild allgemeiner Menschlichkeit, dessen, was der Mensch in seinem Inneren lebt und leidet und erstrebt, aufstellt. Totalität der Darstellung wird zum Gesetz.

§. 61.

Halten wir dieses fest, so ergibt sich von selbst, daß der charakteristische Zusammenhang zu einem besonders gültigen Gesetze für die Composition der Sonate wird. Wann das Einzelne nicht zur Einheit eines Ganzen stimmt, hebt die Zufälligkeit den Eindruck auf, welchen ein durchgeführtes Seelengemälde mit sich führen soll. Diese Einstimmung aber setzt zugleich Vollständigkeit voraus; denn das Gefühl muß sich in dem Werke gleichsam ausleben. Das Kräftige muß zur Erregung, die Erregung zur Beruhigung kommen; da, wo eine beengende Fessel sich um die Seele legt, verlangt sie selbst und der Hörer Befreiung und Versöhnung mit dem, was ihren Frieden störte. Darum tritt hier auch das früher erläuterte Gesetz von der vollen Befriedigung des Gemüths mit aller Wirksamkeit ein.

Als zweite specielle Forderung haben wir die Individualisirung namhaft zu machen. Das Gefühl oder der Inhalt des Musikstücks muß mit Bestimmtheit aufgefaßt und klar bezeichnet werden. Je mehr der Fortschritt und die Entwickelung der Seelenbegebenheit in erkennbaren Zügen kund wird, desto entschiedener können auch die einzelnen Tongruppen und der Gedankenlauf wirken, wodurch keineswegs der freie Flug der Phantasie gehemmt wird. Der Componist hat für dies Alles

in sich eine entschiedene Seelenstimmung zu gewinnen, in derselben von einem bestimmten Puncte aus den Gang der Entwickelung zu verfolgen und ein Endziel zu erreichen, welches sowohl in der Natur des Gefühls als auch in der anregenden Idee begründet ist. Dies aber darf nicht so verstanden werden, als solle ein abstract Gedachtes in concrete Form gekleidet werden, und der Componist habe einen Begriff oder eine specielle Lebensbegebenheit in Tonbilder umzusetzen (was er doch nie zureichend vermag); vielmehr soll derselbe sich von Begriffen lossagen, dagegen aber ein im Inneren wirklich ergriffenes Leben aussprechen. Richtig bestimmte Beethoven in mündlicher Mittheilung den Inhalt vom Allegro in der Sonate Op. 14. No. 1 als die Darstellung zweier gegenüber gestellter Principien, von denen das Eine bittend, das Andere widerstrebend erscheint, ohne daß er Begriffe von Persönlichkeit (z. B. des Liebhabers und der Geliebten) beifügte.

§. 62.

Will man an dem, was theoretisch feststeht, einzelne Werke prüfen, wird die größte Vorsicht nöthig, damit nicht ein Ersonnenes oder Erträumtes untergelegt und dem Tondichter, bei dem allerdings ein Plan vorausgesetzt werden muß, ein Specielles zugeschrieben werde, an welches er nicht gedacht hat, nicht denken konnte. Nie darf vergessen werden, daß nur Gefühlsdarstellung vorliegt. Wir beschränken uns auf wenige Beispiele. Emanuel Bach's erste Sonate der dritten Sammlung in F moll besteht aus drei Sätzen: Allegro, Andante, Andantino grazioso. Der erste Satz spricht ein Gefühl des Unwillens und heftiger Aufregung aus; das Andante bringt das Bild ruhiger Beschauung und Fassung, an welches sich der dritte Satz anschließt, nicht um eine plötzliche Umwandelung in Heiterkeit zu schildern, sondern um das aufgeregte Gemüth in einer nothwendig eintretenden Beruhigung zu zeigen, die jedoch immer

noch einen geheimen Schmerz verräth, den man entweder darauf, daß jene Aufregung nicht grundlos war, oder auf eine Ansprache der Reue beziehen kann. Hier also sehen wir ein vollständiges Gemälde, in welchem jedoch nur dargeboten wird, was vom Hörer ohne Hülfe der Erklärung unmittelbar verstanden werden kann. Ist der die Seelenstimmung veranlassende Gegenstand als ein thatsächlicher uns bekannt, werden wir dem Tondichter mit mehr Sicherheit folgen, ohne in Deutung des Individuellen uns zu verlieren. So bei Neukomm's Sonate auf Dussek's Tod. Sie beginnt mit einem ernsten Satz, dessen Thema Bestimmtheit und Festigkeit in sich faßt, dem aber sanfte Nebengedanken und namentlich eine rührende Figur beigegeben sind, so daß uns das Gefühl beim Anschauen eines endenden Lebens mit seinem tiefgreifenden Schmerze erkennbar wird. Eine klagende Melodie spricht diesen Schmerz ausführlicher aus, bezeichnet ihn als bitteren durch fremdartige und herbe Klänge. Es kehrt das erste Thema zurück, kann aber nicht wieder als sanfte Klage erscheinen, der Schmerz ist heftiger geworden. Dieser steigert sich bis zur Erschöpfung, in welcher die sinkenden Töne zur ruhigeren Trauer sich neigen. Bei längerem Verweilen auf diesem Puncte erwacht neue Kraft, das Gefühl wird lebhafter und der erste Hauptgedanke erscheint in einer entlegenen Tonart und in schnellerem Tempo. Die ganze von Schmerz durchdrungene Seele ist da in Thätigkeit, durchaus aber ein Grundgefühl festgehalten, das in seiner höheren Steigerung mehr Gedrängtheit, Fülle und Lebendigkeit mit sich führt. Der Künstler würde aber gegen ein Gesetz der tragischen Darstellung gefehlt haben, hätte er in der schmerzvollen Aufregung geendet; er versäumt nicht, das Gemüth der Hörer ganz zu befriedigen, indem er den ernsten, aber auch wohlthuenden Trost in die feierliche und zugleich milde Form eines Marsches kleidet, mit welchem er dem geliebten Todten zur Grabstatt folgt. Als Beethoven um Angabe des

Inhalts der Sonaten Op. 57 in F moll und Op. 29 in D moll ersucht wurde, antwortete er, man solle nur Shakespeare's Sturm lesen. Allerdings ist daher die Deutung für jene Seelencharakteristik zu entnehmen.

§. 63.

Mag immerhin die Theile, aus welchen die Sonate besteht, ursprünglich der Zufall verbunden haben; was aus dem Zufälligen eine Ordnung schuf und diese als allgemeine Norm beibehalten ließ, war ein künstlerischer Instinct, der ohne vorausgegangenes psychologisches Studium dasjenige trifft, was der Natur des inneren Seelenlebens eingeboren ist, und der hinzutretenden Forschung sich als das Nothwendige herausstellt. Reichardt warf die Frage auf, warum denn die Sonate aus drei Sätzen bestehe und ein Adagio zum Mittelsatz haben müsse. Und Nägeli antwortete: „weil das Allegro als gesteigertes Spiel die Hauptsache ist, so kommt das Adagio, vermittelst langsamer Fortschreitung zu jenem den Contrast bildend, zweckmäßig zwischen zwei Allegros zu stehen." Oberflächlicher konnte nicht geantwortet werden. Hier auch waltet eine innere, dem Seelenleben eingeborene Consequenz. Wir aber haben auf das Verhältniß der Theile um so sorgsamer einzugehen, als es zugleich für die als Quartett und Symphonie bezeichneten Compositionen gültig ist.

In der Natur der Gefühle und Gemüthszustände herrscht eine vierfache Ordnung, die das Kunstwerk veranschaulichen und der Idee der Schönheit unterordnen soll, wobei immer im Auge zu erhalten ist, daß das Werk der schönen Kunst erfreuen, befriedigen, erheben soll. Unterscheiden wir als zwei Arten die beengten und erweiterten Gemüthszustände, die Gefühle der Lust und Unlust, und die denselben entstammten Neigungen und Leidenschaften, so gewinnen wir für die Kunstdarstellung eine erste Ordnung darin, daß ein Gefühl der Lust oder der Unlust in sich selbst seine Gegensätze findet, und das

eine Grundgefühl sowohl an verwandte Regungen sich anschließt, als auch, auf Widerstände oder zu gradweiser Abschwächung gebracht, mit erhöhter Belebung und voller Kraft sich wieder erhebt. Dies in Tönen zu veranschaulichen wird die Sonate oder das Werk in Sonatenform im ersten Satze ein angeregtes Gefühl der Zufriedenheit, der Freude oder leidenschaftlicher Bewegung in einem musikalischen Gedanken erfassen, mit Nebengefühlen verbunden durchführen, im zweiten Satze einen gemäßigten und geringeren Grad der Belebtheit, sey es als innere Beruhigung oder äußere Hemmung, darstellen, im dritten Satze die höhere Bekräftigung und eine beschwingte Bewegung eintreten lassen. Daß dies meistens in der Region heiterer und energischer Gefühle statt findet, selten in der Aussprache des Schmerzes und der Wehmuth, ergibt sich aus der Bestimmung des Kunstwerks. Eine Reihenfolge von langsamen, trauervollen Sätzen würde, wenn nicht besondere äußere Veranlassung geböte, den Hörer abspannen und niederdrücken. Beethoven wählte in Op. 54 nur zwei Sätze und reichte damit aus. Eine zweite Ordnung bildet der Uebergang aus angenehmen Gefühlen in ein Gefühl der Trauer und die Rückkehr zu dem durch den Gegensatz verstärkten Frohsinn. Da enthält die Sonate zwischen zwei verschiedenen Allegri ein Adagio oder Andante, und der Contrast kann dem Trüben und Traurigen selbst eine unbeschränkte Fröhlichkeit entgegenstellen. Eine dritte Ordnung beginnt mit Gefühl des Schmerzes oder der Unlust, wozu auch das Gefühl des Unbefriedigtseyns gehört; dieses wird dann entweder in schrofferem Gegensatze, oder nach abgestufter Beschwichtigung zur Heiterkeit und Freude übergeleitet. Da dient der zweite Satz der Sonate zum verbindenden Mittelglied. Eine vierte Ordnung, in welcher eine Umwandlung der Zufriedenheit und Freude in Schmerz oder Bangen gezeichnet wird und das Ganze in Klage und Wehmuth endigt, kann nur in specieller Beziehung Anwendung finden, weil die Kunst im Allgemeinen, wie

selbst im Tragischen, nicht auf Erweckung wehmüthiger Gefühle absichtlich ausgeht, vielmehr das Tragische stets der geistigen Erhebung und Verklärung zu einer nur Freude schaffenden Harmonie dienen läßt. Die Musik insbesondere soll uns einer inneren Freiheit zuführen und froh machen, darum auch nicht in Schilderung eines unbefriedigten Daseyns endigen. Und so wird das Allegro zu einem wahren und nothwendigen Schluß. Was andere Kunstformen zusammendrängen und in einem gebundenen Ganzen vereinigen, stellt die Sonate in zwei, drei, vier getrennten Sätzen dar, welche, wenn sie nicht ein organisches Ganzes bilden, die Lösung der gestellten Anforderung verfehlen. Damit aber, daß wir den Gang der Natur in bestimmten Ordnungen verzeichnen, ist dem Tondichter kein Regulativ der abgeschlossenen Nothwendigkeit gegeben, vielmehr bedingt jede Grundlage ihre Ausführung durch sich selbst und die Folge der Seelenbegebnisse und deren Abstufung.

§. 64.

Tausende von Sonaten beurkunden weder Einsicht in die Natur des menschlichen Seelenlebens, noch auch die Ueberlegung, mit welcher der Meister bei Schöpfung eines Ganzen in Ordnung der Theile überhaupt zu Werke geht; den einzelnen Sätzen kann vielleicht an sich betrachtet ein sogar vorzüglicher Werth zugesprochen werden, und doch vernimt man in ihnen keine Beziehung auf ein Vorausgegangenes oder Folgendes, und begreift nicht, wie solche Theile, gleichsam als Einfälle, unter einen gemeinsamen Namen gestellt werden konnten. Dies wird aber von Vielen für so unwesentlich erachtet, daß sie sich nicht scheuen beim Vortrag ein Andante oder Rondo aus einem anderen Werke einzutauschen oder einen Theil der Sonate oder Symphonie ganz zu übergehen. Wenn daher die große Zahl der Sonaten gegen das Gesetz der Einheit verstößt, trägt wenigstens die Theorie keine Schuld. Auch wird diese sich nicht an-

maßen, ein unveränderliches Schema zu entwerfen. Man hat unter den drei und vier Sätzen, die für die Sonate gewählt werden, den zweiten oder dritten Satz herkömmlich Menuett genannt, von welcher bei den Tanzformen gesprochen wurde. Sie bildet den Uebergang zu dem Schlußsatz, je nachdem eine Düsternheit erst von einem geringeren Licht erhellt seyn will, um später zum Glanz heiterer Lebensluft überzugehen. Doch nimt sie auch Lustigkeit und kecke muthwillige Aufregung mit wechselnder Dämpfung im Trio auf. In neuerer Zeit ist daher an deren Stelle ein Scherzo getreten. Damit bezeichnet man eine heiter tändelnde oder eine humoristische Darstellung, die entweder in einem Gemisch von Ernstem und Heiterem leicht dahineilt, oder die Fröhlichkeit bis zur phantastischen Ausgelassenheit erhöht, oder mit dem Gefühl ein ironisches und neckendes Spiel treibt. Hier aber muß dem Componisten, der nicht blos ein fertiges lustiges Stück einfügt, vor Allem klar werden, ob nach Vorausgang eines ernst gehaltenen oder leidenschaftlich bewegten Allegro oder eines Adagio ein solcher humoristisch launischer oder muthwilliger Theil als ein wesentlicher einstimme. Ohne diese Erwägung hat Mancher schon durch Beigesellung heterogenen Stoffes harmonisch gebildete Gemüther verletzt, weil das Motiv mangelte, und keine Kunst eine grelle Mischung von Licht und Schatten duldet. Selbst das raschere Tempo, in welchem man bei älteren Werken die Menuett vorträgt, weicht von dem ursprünglichen Charakter mißfällig ab, und ist ein Zeichen der Zeit, welche in der Kunst vor Allem Wirkung des Contrastes erzielt. Diese Tendenz nach Gegensätzen schroffer Art hat überhaupt das Scherzo herbeigeführt. Doch uns liegt ob, auch auf das Besondere einzugehen.

§. 65.

Das erste Allegro macht die Grundlage des Ganzen aus. Sein Inhalt läßt keine theoretische Voraussetzung

zu; er selbst ist Product origineller Erfindung. Eine würdige, mehr oder weniger ernste, aber edle Gemüthsstimmung eröffnet das Ganze am zweckmäßigsten, sey es in mehr betrachtender oder sentimentaler Weise. Haydn scherzt und lacht einige Male (namentlich auch in Quartetten) vom Anfang schon, aber er hatte in Gewalt noch ein weit Heitereres und Lustigeres folgen zu lassen. Wer mit leidenschaftlicher Erregung beginnt, hat zu sorgen, daß den unvorbereiteten Hörer Nichts zu sehr befremde. Ob das Allegro durch einen vorausgehenden Satz trauernder oder schwermüthiger Gefühle eingeleitet, oder der Hörer für Erfassung des Ganzen erst empfänglich gemacht werde, hängt von der Situation des Gemüths ab. Jedes einzelne Werk verfolgt da seinen eigenthümlichen Plan, und unbenommen bleibt diesem durch Hülfe der Begriffe nachzugehen, und in wie weitem Raume und mit welcher Freiheit auch zu gestalten der Phantasie vergönnt wird, darf doch die Bedeutung nicht mangeln, welche, obgleich dem Verstande oft mehrdeutig oder unbestimmt, von dem Gefühle mit Sicherheit erfaßt wird. Von dieser Seite her würde ein besonnenes Eingehen in das tiefere Verständniß der vorhandenen Meisterwerke einen Reichthum von Seelenbegebenheiten auffinden, wie keine andere Kunst ihn darbietet. So kann man zu den Sonaten von Mozart und Beethoven allerdings Commentare schreiben, die aber nur von denen zureichend ausgeführt und von denen richtig verstanden werden, welche über das Verhältniß der Gefühlsdarstellung zu begrifflicher Deutung im Reinen sind. Nicht gleichgültig kann die Wahl zwischen Andante und Adagio zum zweiten Satze seyn, obschon Viele also gemeint haben. Setze man an die Stelle des Adagio in Beethoven's Sonate pathétique ein Andante mit mehr Bewegung, wird die hier erwartete beschauliche Ruhe und Tröstung unerreicht bleiben. Ueber die Behandlung des Humoristischen haben wir auf den ersten Theil S. 414 zu verweisen. Oft dient das Scherzo dazu, den Eintritt in den freudigen

Gegensatz durch Reizung und Anregung einer spielenden Kraftthätigkeit möglich zu machen. Der letzte Satz, als Finale bezeichnet, soll ein Ganzes vollenden zu voller Seelenbefriedigung. Man wählt dazu herkömmlich einen in hohem Grade belebten Satz, Allegro oder Presto, in Form eines Rondo, fugenartig, in Variationen, oder auch in gleicher Form des ersten Allegro. In ihm soll sich alles Frühere gleichsam neutralisiren. Dann aber kann der Componist nicht blos im Allgemeinen Erheiterung und Lustigkeit zu erreichen streben, sondern soll im Verfolg des Vorangegangenen Befriedigung dem Gemüth gewähren, was oft durch einen mäßigen Grad von Belebtheit erreicht wird, öfterer, als man meint, erreicht werden sollte. Haydn und Mozart änderten die Folge der Sätze, doch nicht mit Unwahrheit. Stellen sie das Scherzo oder die Menuett, namentlich in Quartetten, vor das Adagio, so geht ein ernstes und lang austönendes Allegro voraus, in welchem der festgehaltene Ernst die Seele des Hörers spannt und zusammenpreßt, worauf dann ein Adagio zu sehr niederbeugen, ein Andante zu gleichartig seyn würde. Darum tritt in die gedrängte Fülle und die gesammelte Kraft eine lebendigere Aufregung. Die so belebte Seele vermag dann auch die Klage zu vernehmen und den Schmerz zu ertragen. Geht ein rasches feuriges Allegro voraus, so bedarf es keiner Aufregung, die höchstens nur eine Steigerung des Contrastes bewirken kann. Das Licht wird dann blenden und die eintretende Dunkelheit zu gewaltsam dämpfen.

§. 66.

Was die Construction anlangt, treten die allgemeinen ästhetischen Gesetze als Grundlage technischer Regeln bei der Sonate (wie bei der Symphonie) um so mehr in Gültigkeit, als eine größere Mannichfaltigkeit zu behandeln steht. Der erste Satz, herkömmlich, doch aus innerem Grunde aus drei Theilen bestehend, muß auch in Hinsicht seines Baues als die vorzügliche

Grundlage des Ganzen betrachtet werden. Sein erster Theil verbindet einen Hauptgedanken mit einem Nebengedanken, welcher einstimmend sich anschließt und in einer gehaltenen Linie die verwandten Tonarten erreicht, meistens in der Dominante endigt; der zweite Theil, welcher früher nur für eine Umgestaltung des ersten Theils gewonnen und zu kunstreicher Ausführung und Durcharbeitung in fremden Tonarten und in reicher Modulation bestimmt war, läßt neue Erfindungen zu, ist aber doch auf die beiden Gedanken des ersten Theils hingewiesen und ertheilt, sich zu ihnen wendend, denselben eine erhöhte Mannichfaltigkeit, die jedoch die Region der Dominante als die ihrige ansieht, aus welcher dann der Schlußtheil zu der Haupttonart zurückführt. Je größer die am Anfang aufgestellte Masse, z. B. in zwei Thematen, ist, desto strenger spricht das Gesetz der Einheit, des Ebenmaaßes, der Haltung dem Componisten zu. Ist der erste Theil in Moll gegeben, so wechselt mit der weichen Tonart die harte, nicht allein um in der längeren Andauer einer düsteren Zeichnung den Hörer nicht zu ermüden, sondern weil die Seele nicht der Bestimmtheit ermangeln, nicht in dem Zustande des Zweifelhaften, Beengten ausdauern kann. Dem zweiten Satz, er sey als Adagio oder Largo oder Andante bezeichnet, und habe einen düsteren oder ernsten oder weichen Charakter, kann ein gleicher Bau zukommen. Hierbei aber ist ein Zweifaches zu beachten: Vermeidung allzu großer Länge und innere Bindung. Selbst große Meister haben nicht beachtet, daß sowohl in einem ruhigen, als auch in einem trauernden, von Wehmuth oder Sehnsucht durchdrungenen Gefühl die längere Dauer nur Erschlaffung und Unbehagen herbeiführt, indem sie das Andante an sich und durch Wiederholung des ersten Theils über das natürliche Maaß verlängerten. Schon das Thema läßt keinen größeren Umfang zu, damit nicht der Ausführung ein zu reicher Stoff dargeboten werde für einen weiten Raum. Eine erhöhte Mannichfaltigkeit mindert

immer die Intensivität des Ausdrucks. Daher beschränkten einsichtsvolle Meister die Modulation und vermieden Wiederholungen, oder ließen nur zwei Theile zu, wie Mozart in der 3. Sonate des 1. Hefts der Werke. Zum letzten Satze sehen wir meistens die Rondoform gewählt, welche um so passender da eintritt, wo ein einzelner Gedanke einen Schlußstein dem Ganzen geben soll. Die Form, in welcher sich Variationen an ein Thema anschließen, verlangt eine sichere Hand, damit der ernste Gedanke nicht durch lebendige Tonspiele verflüchtigt werde. In der zur Sonate gezogenen Menuett hat man sich sowohl in Hinsicht des Umfangs als auch in der Modulation größere Freiheit gestattet, entlegenere Tonarten gewählt und die Tactart geändert, wodurch der diesem Theile zukommende Charakter festgestellt wird.

§. 67.

Die Sonate vereinigt nicht selten zwei und drei Instrumente und wird zum Duo und Trio. Dann treten entweder die anderen Instrumente begleitend und unterstützend zu einem Hauptinstrumente, oder sie wirken gleichartig und in Selbständigkeit, und zwar so, daß mehrere Stimmen das eine Grundgefühl im gleichen Gedankenlauf verfolgen, oder daß verschiedene Darstellungen sich gleich einem Gespräch vereinigen. Dort ist das Mittel der Darstellung vervielfacht, hier die Darstellung. Bei dem Letzteren muß vermieden werden, daß die verschiedenartige Auffassung nicht blos äußerlich zu einer Einheit verbunden werde; dies wirkt nur komisch, indem man das Plaudern mehrerer, auch gegen einander gewendeter Stimmen vernimt und dies nur in heiter scherzhafter Weise aufgefaßt werden kann. Im ernsten Stile darf die Individualisirung nicht persönlich hervortreten. Doch möchte nicht zu verwerfen seyn, wenn die Stimmen getrennt aus einander gehalten nach einer Einheit streben und so ein Kämpfen und Wetteifern bis zur Einigung veranschaulicht wird. Scheibe schrieb schon 1740

in s. Kritischen Musicus 1. Th. S. 376 vom Trio: „eine Stimme muß sich vor der anderen durchaus unterscheiden; alle Stimmen aber müssen mit gleicher Stärke arbeiten, daß man darunter keine Hauptstimme erkennen kann.“ Man hat wol auch gegen die Vereinigung mehrerer Stimmen eingewendet, die Instrumente seyen meistens nicht passend, namentlich das Fortepiano mit Violine und Flöte unverträglich. Allein diese Behauptung kann nur die falsche Behandlung treffen, in welcher unbeachtet blieb, wie jedes Instrument in seinem Charakter geschützt und bewahrt werden müsse, und wie zu dem geschlagenen Instrument auch ein gestrichenes einstimmend hinzutreten könne. Beim Fortepiano wird überdies das Trio zum Quartett und auf dasselbe ist das besondere Regulativ des Quartetts anzuwenden, so in Trios von Ries, Prinz Louis, Beethoven. Bei den Italienern war Trio meist ein Solostück der Violine mit beigegebener Begleitung, dagegen schon in dem alten Kirchentrio dem Baß eine Hauptstimme zugetheilt wurde. Nägeli hätte Mozart und Haydn nicht zum Vorwurf machen sollen einen falschen Stil in der Sonate mit obligater Begleitung hervorgebracht zu haben. Der Fehler, mit welchem ein Instrument mit gehaltenem Ton ein verklingendes, wie die Violine das Fortepiano, so begleitet, daß eine Tonfülle in der Begleitung hervorsticht und das Tonspiel in der Oberstimme darneben verklingt, hebt die Zulässigkeit der Erfindung nicht auf.

§. 63.

An der Sonate hat sich die neuere Instrumentalmusik überhaupt heraufgebildet und in ihr sind ausgezeichnete und wahrhafte Kunstwerke, und zwar für's Clavier, vorhanden. Sie beurkunden das Wesen der Musik, und wie dieselbe vorzüglich auf charakteristische Schönheit hingewiesen ist. Emanuel Bach, welchem das freie Tonspiel die erste und schon weit umfassende Ausbildung verdankt, stellte treffliche Muster formaler Schön-

heit auf, war aber zugleich mit dem charakteristischen Element vertraut. Das formal Schöne bewundern wir sowohl in dem belebten und freien Fluß seiner Melodieen, als auch in der Wohlgestalt der Rhythmen. Von der Wirkung der Vielstimmigkeit weniger als von der freien melodischen Bewegung Nutzen ziehend, legte er in die oft mit kühnen Wendungen originell geschaffenen Gebilde seiner Phantasie charakteristische Bedeutung und ordnete die Theile nach reiflich überdachtem Plan zu einem einheitsvollen Ganzen. Wo er die Oberstimme über die Begleitung vorherrschen ließ, suchte er den charakteristischen Ausdruck durch rhythmische Gestaltung zu erhöhen, doch in den Trio's, namentlich dem zu Nürnberg erschienenen, ertheilte er zweien Stimmen so markirte Eigenthümlichkeit, daß man nicht unterließ der verständlichen Sprache eine specielle Deutung unterzulegen. Man vergleiche Schulz bei Sulzer u. d. A. und Forkel in der musikalisch krit. Bibliothek 2. Bd. S. 275. Die Construction kommt aller Gesetzlichkeit mit Bewahrung der höchsten Freiheit, in welcher ein idealer Geist waltet, nach, so daß Haydn und Clementi an diesen Mustern sich erhoben zu haben offen bekannten. Von Bach nahmen sie ab, wie die Aussprache des Gefühls in musikalischen Bildern durch feine Zeichnung und vergeistigte Formen gelingt, in welchen alles das, was nur der sinnlichen Affection dient, zurückgehalten wird, und die Kunst dem jede Nothwendigkeit verbergenden Spiele der Natur gleicht. Was mittlerweile Häßler, Wolf und Andere für die Sonate leisteten, führt die Geschichte aus. Haydn aber ging auf das Wesen der Sonate tiefer ein und hob das Charakteristische hervor, und was vorher in schönen Formen mit Andeutung des eigenthümlichen Ausdrucks ergötzte, ward nun volle Zeichnung mit reicher Farbengebung. Bedeutsamkeit ward das überwiegende Princip. Haydn ging nach eigenem Bekenntniß bei seinen vielzähligen Compositionen meistens von der Grundlage einer bestimmten Situation

aus, und wandelte Lebensansichten und Gefühlszustände in Reihen anschaulicher Bilder um, die aber darum nur dem feinsinnigeren Beobachter erkennbar werden, weil deren Zeichnung stets mit einer wunderbaren Feinheit ausgeführt und durch Anmuth in den Grenzen der Mäßigung gehalten sind. Nicht leicht möchte sich in dem weiten Gebiete menschlicher Lebensverhältnisse eine Situation gemüthlich erfassen lassen, von welcher nicht in Haydn's Werken ein getreues Abbild nachzuweisen wäre. Er wandelte stets an der Hand der Natur, und sein reines, fröhliches, unbefangenes Gemüth konnte in der Auffassung der Wahrheit eben so wenig irren, als sein gebildeter Kunstsinn das Besondere zu einem gehaltenen und schönen Ganzen zu ordnen befähigt war. Mozart bildete den Sonatenstil zu einer Lauterkeit und Bestimmtheit aus, daß nun diese Kunstform als eine im Allgemeinen abgeschlossene und für alle Zeit normale betrachtet werden konnte. Sie durch einen idealen Geist zu beleben blieb Beethoven vorbehalten. Haydn gab Bilder des Lebens, nach rascher lebendiger Auffassung und mit frischer Belebung; Mozart wählte vorzüglich, was in's Gewand der Grazie zu kleiden war, und blieb der geistvollen Behandlung und dem geläutertsten Geschmacke treu, wenn er auch nicht immer den Charakter des Instruments genug in Rücksicht zog. Beethoven legte in Claviersonaten sein innerstes vollstes Leben und seine Kunstvollendung nieder, so daß nach ihnen er überhaupt beurtheilt werden kann. Sein Charakter ist Reichthum und Tiefe, beide durchdrungen von idealem Geist. Der Reichthum, welcher hier in neuen Schöpfungen zu Tage gekommen, befaßt sowohl den Besitz der gleichsam materiellen Mittel, das ist die Formen, unter welche Melodie und Harmonie treten, und in welchen die Stimmführung Umfang, Klarheit, Wohlklang gewinnt, die Vollstimmigkeit mit Kraft und Bedeutsamkeit reizt, als auch eine unzählbare Menge origineller und schöngestalteter Phantasiebilder, welche als anmuthige seelen-

volle Melodieen und mächtige volltönende Harmonieen, also durch jene Mittel, Ideen darzustellen befähigt sind. Kam nun Tiefe des Geistes hinzu und schöpfte Beethoven aus einer Seele, die nicht ein Abbild der Welt, sondern ein Vorbild derselben in sich trug, so konnte seine Darstellung nur eine ideale seyn. Diese ist's im vollen Sinne, daher sie dem Hörer eine unerschöpfliche Quelle der Seelennahrung darbietet und Anschauungen weckt, in denen das endliche Leben seine höhere und rein geistige Bedeutung offenbart. Beethoven's Sonaten gehören zu den schwierigsten Aufgaben des Vortrags, für welche nicht Fingerfertigkeit zureicht. Clementi, Steibelt u. A. gaben dem Passagenspiel vorzüglich Raum und stellten damit die Sonate der Bravourarie gleich, indem Mannichfaltigkeit und Glanz der Figuren den freilich nur äußerlichen Reichthum erweisen und dem vortragenden Künstler Gelegenheit geben sollte sein technisches Talent zu erproben. Solche Sonaten geriethen selten gut und unterschieden sich wenig von Concerten, mußten aber im schnellen Fortgang der technischen Ausbildung bald ihren Werth, wenigstens in den Augen des immer mehr fordernden Publicums, verlieren. Auf solche Aeußerlichkeit ging Beethoven nie aus; weshalb er auch dann erst verstanden worden ist, als die Zeit oberflächlicher Beurtheilung vorüber war. Die Schwierigkeit des Verständnisses erhöhte sich dadurch, daß er namentlich in den späteren Jahren mehr und mehr in sich versank und individuellen Motiven eine Oberhand einräumte, denen der nach objectiver Anschaulichkeit verlangende Hörer nicht folgen kann. Nach ihm ist manches Ehrenswerthe geleistet worden und Berger, dessen C-Moll-Sonate man mit Recht ein Meisterstück nennt, Weber, Ries, Mendelssohn, im Trio Reissiger, Prinz Louis kennen wir als geistvolle Urheber von Werken, die einen Gehalt für längere Dauer in sich tragen und der Geschichte der Kunst anheimfallen. Italiener und Franzosen schrieben unzählige Duo und Trio für Violine und Flöte,

welche todt in den Sammlungen ruhen und eigentlich Soli mit Begleitung waren. Graun's Trio für Flöte galt als ein vorzügliches Werk des Contrapuncts und zeichnete sich durch Schönheit der Harmonieen aus. Durch Popularität wirkte auf Verbreitung und Erhöhung des Antheils an musikalischer Kunst Pleyel am meisten.

§. 69.

Da wir unter Quartett, welches zum Unterschied von dem vierstimmigen Gesang auch Quatuor genannt werden kann, eine Sonate für vier im eigentlichen Sinne concertirende Stimmen verstehen, ist die der Sonate zufallende Gesetzlichkeit auch auf diese Untergattung zu beziehen; allein die Vereinigung der vier Stimmen führt vieles Eigenthümliche mit sich, welches wir billig einer besonderen Erörterung unterwerfen.

Das Quartett ist die Blüthe der neueren Musik; denn es stellt das reinste Resultat der Harmonie auf. Nur in einer einseitigen Ansicht konnte daher Nägeli behaupten, durch Ausbildung des Quartetts sey die Musik aus der geistigen Sphäre zur materiellen herabgezogen und Nichts als eine erhöhte Tonfülle erstrebt worden. Wer dagegen das Wesen und die Wirksamkeit der Harmonie durchdrungen hat, wird auf der einen Seite den Ausspruch Weber's, es sey das Denkende in der Musik, vollkommen gerechtfertigt erachten, auf der anderen die Totalität der Geistesthätigkeit anerkennen, mit welcher ein solches Werk sowohl vom Künstler geschaffen, als auch vom Hörer aufgenommen wird. Darum aber finden wir in dieser Kunstform den größten Reichthum von Ideen niedergelegt.

§. 70.

Das Quartett ging aus der strengen und fugenartigen Behandlung des vierstimmigen Satzes hervor. Später ward die Stimmführung freier, und abwechselnd übernahm jede der vier Stimmen die Rolle der vorherr-

schenden und der begleitenden, so daß sie alle ebenbürtig zu einander standen. Man hat daher auch den Namen eines musikalischen Gesprächs darauf angewendet. Doch muß das oben Bemerkte wiederholt werden, das Individuelle dürfe nicht ein persönliches Uebergewicht in dem Grade erhalten, daß man nur den Spieler höre, wenn auch eine Analogie des Dramatischen zugestanden werden muß. Das Eigenthümliche aber, wodurch ein vollkommenes Quartett besteht, besagt ein dreifaches Gesetz.

1. Alle vier Stimmen müssen in Eintracht Antheil nehmend ein Ganzes bilden und in der Aufstellung der melodisch-harmonischen Grundlage muß vollkommene Einheit herrschen. Das Ganze gleicht einer nach dem Centrum hinstrebenden Zahl von Radien; der Hauptgedanke ist allen Stimmen gegeben. Um so mehr wird ein durchdachter Plan nöthig, in welchem auch das Besondere erwogen werden muß, da Figuren, markirte Eintritte, Nachahmungen allen Stimmen genehm seyn müssen. Auch schützt dies Gesetz vor lästiger Breite, die leicht bei dem Uebergewicht eines bevorzugten Instruments eintritt.

2. Nicht minder wirksam erscheint daher das Gesetz der Proportion. Ein im Grunde verderbtes Quartett ist's, wo zwei oder drei Stimmen bedeutungslos neben einer Solostimme einherlaufen, oder der einen Stimme nur beigegeben wird, was nothdürftig eine Harmonie bildet. Genaue Unterordnung des Besonderen und klare Ausprägung der Gültigkeit einer jeden Stimme wird erfordert; nicht bloß daß sich die Stimmen einigen, haben sie wechselseitig sich aufrecht zu erhalten, und wo die Einzelne hervorzutreten das Recht findet, darf dies nicht zur Beeinträchtigung der Uebrigen gereichen. Das Ganze muß organische Ausbildung erhalten. Damit wird nicht die Zulässigkeit einer Hauptstimme, welche gewöhnlich der ersten Violine zufällt, in einzelnen Fällen geläugnet; nur jedes anmaßliche oder gar affectirte Uebergewicht muß entfernt bleiben; weshalb auch gewisse Quartette,

in denen eine Violin- oder Violoncellostimme den Virtuosen zeigen soll, aus der Art schlagen und als Concerte bezeichnet werden könnten. So weit hier dem Individuellen eine Bezeichnung zukommen und dadurch der Ausdruck, sey es auch durch Contraste, belebt werden kann, mögen der einzelnen Stimme, worunter nicht die Oberstimme allein verstanden wird, eine lebendigere Figuration und Passagen zugetheilt werden; allein nirgends ist das absichtliche Erzielen des Effects unstatthafter als hier. Wo der Componist auf brillantes Spiel und Virtuosität ausging, geschah es meistens mit Verletzung der Kunstform. So aber wächst die Aufgabe zu der schwierigsten heran, ihre glückliche Lösung aber gewährt in der symmetrischen Verwebung melodischer Figuren, in den nachahmenden Gängen, in der rhythmischen Zeichnung ein um so reineres und lebhafteres Wohlgefallen. Die Stimmführung trotz aller Nöthigung zur Einheit in Selbständigkeit zu erhalten heißt keine Kleinigkeit, und kann den größten Meister zu Härten verleiten, wie dies im Einzelnen bei Beethoven statt fand.

3. Bleibt auch die Erfindung bei dem Quartett das Wichtigste, insofern wir von dem Grundgedanken verlangen, daß er gehaltvoll und neu sey, so schließt sich mit nicht geringerem Anspruch auch die sorgsame und zarte Ausführung an. Gerade in dieser Kunstform stellt sich heraus, wie in der Musik sich mit der gründlichen Bearbeitung eines Thema im reinen Satz und richtiger Vertheilung der Stimmrollen eine aus tieferem Gemüth stammende Begeisterung für das Anmuthige und Schöne verbinden muß. Ein oberflächliches Verfahren verdirbt das Ganze, und welchen Fleiß die nicht blos regelrechte, sondern auch geistvolle Bearbeitung der Fuge erheischt, denselben verlangt auch das Quartett. Die Quartette von Rossini können für eine Travestur gelten. Dagegen sind die Künstler strengen Stils in ihrer geschlossenen Stimmführung und in Fugensätzen schon glücklicher ge-

wesen. Harmonie waltet nirgends mehr als hier, im Einzelnen, wie im Ganzen. Dies zu erreichen vermag der Künstler nur im Besitz der gesamten Kunst, und wird bei dem höchsten Reichthum der Ideen durch Handhabung des Ebenmaaßes und durch klare, doch sinnvolle Gestaltung auf jene Einfachheit zurückgeführt, welche mit dem Ausdruck charakteristischer Wahrheit und mit idealer Beseelung am tiefsten in die Seele eindringt. Da ist kein Platz für zufällige Zierrathen und eitlen Flitterglanz, nach welchem die Menge verlangt.

§. 71.

Der Umfang der für das Quartett sich eignenden Ideensphäre ist der größte. Was die Sonate in sich aufnimt, kann Inhalt des Quartetts werden, und mithin dieses ein durchgeführtes größeres Seelengemälde darbieten; allein eigenthümlich fällt ihm die Reinheit der Darstellung zu und die harmonische Vollständigkeit gewinnt dadurch, daß in ihr gleichsam vier Elementargeister walten, einen wundersamen Lebensreiz. Man wende dagegen nicht ein, ein größerer Verein von Stimmen in der Symphonie sey weit mehr befähigt das Große und Erhabene, das Pathetische und Tragische zu veranschaulichen. Wenn überhaupt das Materielle einer größeren Tonmasse nicht an sich eine größere Tauglichkeit für ideale Darstellung besitzt, und wenn dem Quartett nicht angesonnen werden kann die Wirkung eines volltönenden Chors zu vermitteln, noch auch den Sturm der Leidenschaft zu schildern, so bieten die Regionen des Erhabenen, des Ernsten, des Tragischen dem Quartett nicht geringeren Stoff dar als die des Heiteren, des Humoristischen, des Innigen. Alle Formen des Schönen lassen sich in ihm ausprägen. Das formal Schöne erreicht in der einfachen harmonischen Vollständigkeit den höchsten Grad von Klarheit und Bestimmtheit; das Charakteristische erscheint hier in der feinsten Zeichnung; das Ideale findet in den Geweben der Harmonie den

lebendigsten Ausdruck. Hier kann sich jede musikalische Tugend bewähren. Der aufstrebende Künstler betrachte das Quartett als eine der spätesten Aufgaben; viele ehrenswerthe und in anderen Leistungen ausgezeichnete Meister haben für dieselbe nur Geringeres geleistet. So hat Hummel nach den nicht eben vorzüglichen Jugendversuchen Op. 30 dies Gebiet zu betreten nicht wieder gewagt, obgleich einige Trio für's Pianoforte, wie schon Op. 12, eine erfreuliche Erwartung begründeten.

§. 72.

Die Wahl der Instrumente hat darauf zu achten, daß die erforderte Einheit nie gestört werde. Man hat die Verbindung von Blasinstrumenten mit Saiteninstrumenten wegen des Ungleichartigen im Klang verworfen; doch liegt in der möglichen Ausgleichung eine künstlerische Aufgabe, welche dadurch gelöst wird, daß die Töne der Streichinstrumente dem gehauchten Ton der Flöte oder Clarinette nicht contrastirend entgegentreten, sondern den darüber hinschwebenden gleichsam tragen und heben. Wie dies mit Erhaltung des individuellen Charakters ermöglicht wird, hat Beethoven in seinem Septett erwiesen. Die Zusammenstellung des Pianoforte mit Streichinstrumenten gewährt einerseits manche eigenthümliche Wirkung, stellt aber andererseits auch nicht geringe Schwierigkeit entgegen, weil das Pianoforte mehr in sich trägt als die vierte Stimme der Harmonie, und so entweder bald ein Uebergewicht erlangt, oder zurückgehalten seine eigene Natur und Kraft verläugnet.

§. 73.

Das Quartett kann man nicht, wie Rochlitz that, eine deutsche Erfindung nennen, wohl aber verdankt diese Kunstform ihre Ausbildung dem deutschen Jos. Haydn. Zu Anfange des vorigen Jahrhunderts erschienen Sinfonie a quattro in nicht geringer Zahl, namentlich in

Italien; die Wahl der Instrumente ging auf Mannichfaltigkeit aus (Flöte, Geige, Gambe und Baß oder zwei Hoboen und zwei Bassons) ohne sie zu beherrschen. Die vorzüglichsten Werke dieser Art fertigte Telemann. Boccherini trug, was Emanuel Bach im Clavier entwickelte, auf Bogeninstrumente über, und gab in seinen 1768 erschienenen 6 Sinfonieen Quartette mit obligatem Violoncello, denen er eine Reihe von so benannten Quartetten und Quintetten folgen ließ. Dem Violoncello, als dem Instrument des Verfassers, war die Hauptrolle zugetheilt, im Ganzen aber herrschte eine freiere Behandlung, die der musikalischen Kunst in damaliger Zeit einen neuen Weg bahnte, wenn auch Boccherini auf dem einen Standpunct ruhend vieles Gewöhnliche gab. Nach ihm oder auch mit ihm erhob Jos. Haydn die vorgefundene Anlage zu einer ihrer Vollendung entgegenreifenden Kunstform, anfangs auf engere Grenzen beschränkt, später aber die Aufgabe auf eine charakteristische Darstellung beziehend; denn daß er bei den späteren Quartetten von einer bestimmten Betrachtung und eigenthümlich zu entwickelnden Gemüthslagen ausging, hat er in Gesprächen, nach Griesinger's Angabe, selbst versichert. Eine so reine harmonische Natur konnte im Schaffen dieser Art sich zu voller Genüge ergehen. Mag daher die Veranlassung des ersten Quartetts für Bogeninstrumente eine zufällige im Jahr 1751 gewesen seyn, war doch der Anbau dieser Gattung der Composition gleichsam aus dem Herzen Haydn's erwachsen. In ihr konnte er gesellig froh seyn, in ihr seine innere Harmonie niederlegen. Ihm war die ernste Auffassung des Lebens nicht fremd, doch herrschte in seinem unbefangenen frommen Gemüth Heiterkeit, die sich künstlerisch mit Grazie verband, und natürliche Unbefangenheit, die sich bald als humoristische Laune, bald als naive Innigkeit kund that, vor. So erscheint bei ihm Alles belebt, aber in dem Maaße der Schicklichkeit, der Besonnenheit, der Anmuth, wozu das Verdienst einer meisterhaften Kunst-

kenntniß und eines nachdenklichen Fleißes kam. Neben Haydn darf Sacchini nicht übersehen werden, dessen Quartette vieles Schöne, ja Vortreffliche enthalten. Höher schwang sich Mozart's Phantasie, unterstützt von einer reichen Kraftfülle des Gemüths, welche auch das Große und Erhabene in diese engere Kunstform aufzunehmen vermochte und damit edlen Schmuck und zarte Eleganz verband. Die durchsichtige Klarheit bei Haydn gewann Energie ohne dadurch in Düsternheit gezogen zu werden. Mozart verfolgt bei den Quartetten einen fast immer beibehaltenen gleichartigen Plan und ordnet die Perioden seiner geistvollen Sprache nach einer strengen Folgerichtigkeit, welche Nachsatz und Vordersatz in bestimmter Weise sich verbinden läßt, wie er im Besitz vielzähliger Mittel dennoch das Einfache, wenn es Schönheit in sich trug, selbst für volleren Stoff in Anwendung brachte, obgleich schon manche Schwierigkeit von ihm zugelassen und manches Kecke und Problematische in der Harmonieverbindung gewagt wurde. Dabei wird nicht geläugnet, Mozart habe sich in anderen Kunstformen noch größer und gediegener gezeigt. Ueberwogen wurde er von Beethoven, dessen Genialität sich in den Quartetten auf das Sicherste und Erfreulichste aussprach. Bekanntlich muß man die Werke der früheren Jahre von den späteren unterscheiden, in denen sogar die enthusiastischen Verehrer dieses Genius doch den Einfluß einer Seelenverstimmung, deren Ursache nicht allein in der Außenwelt lag, nicht hinwegläugnen können. Für die Bezeichnung der Art, in welcher Beethoven die ästhetische Behandlung des Quartetts betrieb, reicht hin zu bemerken, daß er dieser Kunstform vorzüglich seinen Ideenreichthum und seine ganze Kraft widmete, daß bis dahin, wo die tiefe Einkehr in sich zur Vertiefung, die klare Lebensanschauung zur düsteren Sehnsucht ward, Meisterwerke der charakteristischen Darstellung und unnachahmlichen Schönheit aus einer idealen Begeisterung hervorgingen, daß in denselben ein ganzes Leben, ja eine

Welt, zu welcher der Mensch sonst nur in geheimen Ahndungen gelangt, offenbar geworden ist. Auch hier, namentlich in den letzten Werken, schreitet der Künstler über das Gewöhnliche hinaus, stürzt sich kühn in die Wogen einer Tonfülle, die selbst in der geringen Vierzahl der Instrumente mit riesenhafter Stärke aus der harmonischen Grundlage hervortritt; doch dauert er nicht immer in der den großen Künstler ehrenden Selbstmacht aus, und erscheint so verlockt in Irrgänge bisweilen unklar und excentrisch. Welcher große Dichter hat dieser Schwäche sich ganz entäußert? Mit der Zeit schreitet freilich die Erweiterung und Bildung des Geistes und Sinnes vor, und Vieles, was in Beethoven's Quartetten vor dreißig Jahren als ungenießbar und kunstwidrig zurückgestellt wurde, findet jetzt volles Verständniß und gewährt wohlgefälligen Genuß, so daß auch für manches annoch Unverstandene eine künftige Befähigung zu erwarten steht, dennoch kann auf dem Gebiete der Kunst die Erweiterung der Grenzen nicht für eine gänzliche Aufhebung derselben genommen werden. Der Genius überfliegt seine Zeit, allein sein Flug selbst ist an das Gesetz der Natur gebunden; seine Welt erleuchtet eine höher stehende Sonne, die ein schwaches Auge blenden kann, allein ihre Strahlen durchbrechen die Nebel, welche ein in Sehnsucht verlorenes Menschenherz umziehen. Niemand darf Wunder nehmen, wenn dem Hörer bei dem Quartett aus C dur der Boden schwankt, oder wenn derselbe bei dem aus F neben der Hoheit und dem Reichthum auch Unklarheit und Uebermaaß findet. Beethoven zur Seite stehen, ohne Verdunkelung ihres Werthes, Romberg mit seinem würdevollen Ernst, Spohr in meisterhafter Behandlung der Harmonie, strenger und gediegener Durchführung und tiefer Innigkeit, Onslow, ruhmwürdig wegen klarer Auffassung der Ideen und eines reinen Geschmacks, der, wenn auch mit geringerer Originalität der Erfindung, stets das Edle, Schickliche, Sinnvolle wählt, und, ohne in's Breite und Gemeine zu

verfallen, immer Interessantes darbietet, auch schon durch die gemessene Haltung und feine Abrundung Wohlgefallen erweckt. Uebrigens mindert sich die große Zahl der als Quartette benannten Tonwerke, wenn man diejenigen ausscheidet, welche nur Sonaten mit Begleitung heißen sollten und obgleich vier Spieler, doch darunter drei nur begleitende verlangen. Für das Pianoforte haben wir dagegen in neuer Zeit vorzügliche, das ist kunstgerechte und schöne Werke erhalten, wie von Prinz Louis, Reissiger Op. 70, Kalkbrenner, Hiller u. A., doch meistens mit der Tendenz eines erhöhten Glanzes und einer hervortretenden Spieltechnik.

§. 74.

Bei der vermehrten Zahl der Instrumente im Quintuor, Sextuor, Septuor besteht die eben ausgesprochene Gesetzlichkeit in gleicher Kraft. Auch da soll kein Instrument zur bloßen Ausfüllung dienen, keins in den Hintergrund treten oder gar wegfallen können; auch da ist die Reinheit der Harmonie das Hauptsächliche, die nicht blos sorgsame, sondern auch zart verwebte Durchführung und geschmackvolle Ausschmückung ein künstlerisches Verdienst. Die Schwierigkeit der Aufgabe erhöht eine besonnene und consequente Bewahrung der charakteristischen Tonfarbe der Instrumente. Ein Muster kennt die Kunstwelt in Beethoven's Septuor; doch auch andere Werke, wie Kalkbrenner's Op. 132, behaupten ihren ästhetischen Werth.

§. 75.

Der Vortrag eines Quartetts gehört zu den schwierigsten Aufgaben. Die genaue Einstimmung setzt eine gemeinsame Erkenntniß des Grundgedankens, welche nur durch fleißiges Einstudiren erlangt wird, voraus. Dies kann die Klarheit des Vortrags vermitteln. Hinzu kommt die Präcision in Beachtung des Accents, der Cäsuren, des Piano und Forte, die Feinheit und Zartheit, mit

der das Ganze behandelt seyn will; daher auch Ripienspieler, die an einen starken und durchdringenden Ton gewöhnt sind, selten dazu taugen. Kein Spieler darf anmaßlich hervortreten wollen; vielmehr wird die größte Discretion erfordert, in der Jeder seinen Vortrag nach den Uebrigen abwägend und anschließend forme. Selbst die Instrumente müssen harmoniren sowohl in der Stärke des Tons als in dem Klange. Wenn dann so in dem Ganzen eine Seele, eine Bestrebung waltet, dann wird auch der Quartetttisch zu einem Freudentische inniger Freundschaft.

Concert.

§. 76.

Auf keiner Stelle der Kunstlehre wird so erkennbar, mit welch geringer Berücksichtigung dessen, was dem Wesen einer besonderen Kunstform zufällt, Componisten Werke schaffen und unter herkömmliche Namen stellen, als bei dem, was wir Concert nennen. Früge man nach einer bestimmten Rechtfertigung ihres Verfahrens, würden Viele keine genügende Auskunft geben können. In früherer Zeit nannte man jede Vereinigung mehrerer Stimmen Concert. So waren Kirchenconcerte (concerti da chiesa) eine Verbindung mehrerer Gesangstimmen mit Instrumentalbegleitung, namentlich der Orgel, zur Ausfüllung der Harmonie, eine Erfindung von Ludovico Viadana (1597). Mit der selbständigen Entwickelung der Instrumentalmusik ergab sich neben dem Trio, Quartett auch ein sogenanntes Concerto grosso durch Geminiani, welcher 12 Soli des Corelli in Concerti grossi umgewandelt hat, und Vivaldi; oft in Verbindung mit Singchören (s. Kritische Briefe, 1760. 1. Th. S. 337). Nun nannte man Concert, wie Scheibe und Rousseau angeben, ein Tonstück, in welchem das Spiel eines einzelnen hervortretenden Instruments mit dem Chor eines Orchesters, das ist des Quartetts der Streichinstrumente, abwechselte und von demselben begleitet wurde. In die-

ser Art schrieben Nadecker in Harlem für Clavier, Hasse für Flöte, Tartini und Zani für Violine. Schon war ein festerer Standpunct gewonnen, auf welchem Seb. Bach Concerte für's Clavier, Emanuel Bach für den Flügel componirten, und die von Scheibe aufgestellten Grundsätze gehen darauf aus, daß das Hauptinstrument unter den übrigen hervorrage und die Fertigkeit des Spielers, dem Ausschmückungen und Beigaben in Cadenzen überlassen bleiben, darlege. Man schrieb so Concerte für zwei concertirende Instrumente, wobei Fuge und Contrapunct vorzüglich in Anwendung kamen; doch auf die Kunstfertigkeit allein achtend benannte man auch Sonaten ohne alle Begleitung für Clavier und Laute mit diesem Namen, wie aus Bach's trefflichem Werke in F dur bekannt ist. Bald aber war man genöthigt eine Unterscheidung eintreten zu lassen zwischen Concerten, in welchen die Stimmen eines Orchesters nur zur Begleitung eines Hauptinstruments dienten, und solchen, in denen das Orchester selbständiger eingriff und die Solostimmen mit den übrigen ein ziemlich gleichartiges Ganzes bildeten. Damit aber wird noch kein hinlänglich bestimmter Kunstbegriff erreicht.

§. 77.

Das Concert behauptet einen individuellen Charakter, und verhält sich wie die Combination eines Sologesangs mit Chor. Es ist die Darstellung des in einer einzelnen vollen und starken Seele frei zu schöner Form sich gestaltenden Lebens, sey es in einer größeren Reihe von Situationen, oder auf eine geringere Zahl der Begebnisse beschränkt, umgeben von einer Antheil nehmenden Menge. Damit aber haben wir zwei Hauptmomente festgestellt: daß die concertante Stimme den im Ganzen hervortretenden Mittelpunct bildet, von welchem Alles ausgehen, auf welchen Alles bezogen werden muß, in welchem alles Leben und alles Licht sich concentrirt; und daß das Orchester eine mitfühlende, doch auch in einem

Gegenbilde selbständig erscheinende Umgebung vieler Stimmen ausmacht, die stets die Hauptstimme hervorstreben läßt, bald unterstützend eingreift, bald sich sympathisirend anschmiegt, bald auch in einiger Ferne, doch nicht entfremdet, verweilt. So ist die Verbindung mehr beigeordnet als untergeordnet, und doch die individuelle Prärogative gesichert. Der Monolog gibt auch von der Menge umgeben sein Wesen nicht auf, mag er aus dem Wechselverkehr für sich selbst auch neue Motive gewinnen. Damit aber die Hauptstimme dabei bestehe, fällt ihr die Bedingung einer volleren Kraft und umfangreicheren Thätigkeit zu, was wir herkömmlich, doch nicht unstatthaft Bravour nennen. In dieser erhöhten Energie findet dann auch die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, so wie ein kühner Flug der Phantasie Raum und Veranlassung.

Wohl weiß ich, daß dieser Begriffsbestimmung manches Werk nicht entspricht; allein zu bezweifeln steht, ob deren Urheber über das Wesen ihrer Schöpfung sich hinreichende Rechenschaft gegeben haben. Zwei Arten unterscheiden, von denen Eine dem Orchester nur eine schwächere Dienstbarkeit und zufällige Rolle zutheilt, führt zu einer seichten Toleranz, die eine Menge vorhandener Werke nicht ausschließen will, ob sie gleich nur als unvollkommene Entwickelungen zu betrachten sind. Soll dann die Kritik bestimmen, wie weit ein Vorherrschen zugestanden werden konnte, oder welche Selbständigkeit dem Orchesterchor einzuräumen war, so schweigt sie oder spricht in allgemeinen Phrasen von Idee und Einheit.

§. 73.

Dem Ganzen muß eine Idee zum Grunde liegen; ein Bild des inneren individuellen Lebens soll anschaulich werden. In diesem vereinen sich Gegensätze, welche in verschiedenartigen Theilen die lichte und dunkle, heitere und schmerzvolle Seite zusammenstellen. So besteht

das Concert gewöhnlich aus drei Theilen, indem dem Allegro ein Andante oder Adagio folgt, und ein zweites Allegro, meist in Rondoform, sich anschließt. Doch reichen auch zwei Theile hin, wenn es auf Ausbildung eines concentrirten Seelenzustandes ankommt. So stellte Field in seinem siebenten Concert nur ein Allegro maestoso und ein Allegro moderato zusammen; freilich nur, wie man erzählt, aus dem Grunde, weil er das Pianoforte für den Vortrag eines Adagio nicht für befähigt hielt. Das Concertino unterscheidet sich nicht blos durch Abkürzung oder engeren Umfang, sondern die Gedrängtheit führt eine mehr erkennbare Mannichfaltigkeit und eine in höherem Grade energische Behandlung herbei. So sollte wenigstens der Charakter festgestellt werden.

§. 79.

Die Hauptstimme hat man durch den Begriff des Leidenschaftlichen charakterisirt, ja dem Ganzen die Aufgabe in höchster Leidenschaftlichkeit angewiesen. Allerdings liegt darin auch etwas Wahres, doch muß es aus einem höheren Princip abgeleitet werden, nemlich aus dem über das Gewöhnliche hinausreichenden Grad der Seelenkraft, welche das Ideale im Großen und Erhabenen erstrebt und umfaßt. Weit nichtiger ist die Annahme, als habe das Concert nur technische Kunstfertigkeit zu erproben. Wie hier die technische Fertigkeit für Ueberwindung von Schwierigkeiten in Anspruch genommen werde, ergibt sich aus der Voraussetzung der erhöhten Kraft; sie ist aber immer nur als Mittel oder als äußere Form zu betrachten. Diejenigen Werke, welche allein für Passagen und für Gewandtheit der Finger bestimmt sind, können ohnerachtet der aufgebotenen Kunststücke auf einen ästhetischen Werth nicht Anspruch machen, und wie sie bei Beobachtung der dem Virtuosen auferlegten Mühe und Qual dem Hörer oft nur Angst bereiten, so fällt in der Folgezeit, die zur Forderung einer größeren Fertigkeit vorgeschritten, ihre Anwend-

barkeit hinweg. Wer gedenkt heutigen Tags der Concerte von Jadin, Kozeluch, Pleyel? Das Schwierige soll nicht erzielt werden, sondern einem höheren Zwecke dienen. Schon Hummel gab ungewöhnliche Formen und auf Gewandtheit der Hände berechnete Figuren um ihrer selbst willen, mehr noch die Späteren, wogegen wir bei Clementi, Mozart, Beethoven Alles als Mittel für den Ausdruck, der mehr als die Fertigkeit gilt, verwendet sehen. Die Hauptstimme nimt einen bedeutungsvollen Gedanken mit voller Kraft auf und spricht ihn in seiner Größe und in weitem Umfang, mannichfachen Reichthum sowohl zu der Durchführung als auch zum Schmucke verwendend, aus. Hierbei aber erhält sich das Individuelle in seiner Gültigkeit und die Thätigkeit der kräftig angeregten Phantasie bleibt darauf gerichtet aus der Tiefe des Gemüths als eines individuellen Lebens zu schöpfen. Deshalb darf auch das Melodische nicht fehlen, vielmehr gereicht, wenn nicht durch besonderen Grund es veranlaßt wird, ein Uebergewicht des Harmonischen zum Nachtheil. Zwar gingen Beethoven und Spohr, und schon Mozart auf harmonische Bearbeitung ein und ließen das Orchester kräftig mitwirken, doch nicht zur Beeinträchtigung der Hauptstimme, die ihre Selbständigkeit nicht aufgab. Field und Moscheles sahen hiervon ab. Unbenommen bleibt die Darstellung namentlich auf das Leidenschaftliche zu richten. Schon in dem Ringen mit entgegentretenden äußeren Schwierigkeiten und in deren Ueberwindung thut sich eine umfassende Aufregung des Gemüths kund; eine mächtigere Kraftfülle erscheint vorzüglich in dem Fortschreiten zu fernen und fernsten Regionen, in überraschenden Verbindungen, in den Uebergängen von der kühn erstiegenen Höhe zur Tiefe, von dieser zurück in ein heiteres Lichtreich, die auflodernde Flamme erlischt nicht, aber bedarf um neue Kraft zu sammeln der Ruhepuncte, von denen aus sie sich um so voller erhebt. Sowohl für den vortragenden Künstler als für den Hörer erwächst dar-

aus, daß die sogenannten Bravourstellen zu weit ausgedehnt werden und nicht mit gesangreichen einfachen Stellen abwechseln, eine mißliche Gefährlichkeit, dort für den gehaltenen Vortrag, hier für die Umfassung eines Ganzen. Darnm wird das Gesetz der Mannichfaltigkeit durch das des Ebenmaaßes bedingt.

§. 80.

Der erste Satz kann nicht auf ein Gewöhnliches oder gar Kleinliches gerichtet seyn. Wir erwarten Größe und Würde. Diese kann sich im Ernsten und in ruhiger Erhabenheit aussprechen, jene das Kräftige und leidenschaftlich Bewegte wählen. Schon das Edle, welches ohne Aufgebot reicher Phantasiebilder in besonnen klarer Anschauung und mit sicherer Haltung das Bedeutsame des inneren Lebens aufnimt, kann bei geschmackvoller Gestaltung befriedigen, wie es bei Romberg wahrzunehmen. Im zweiten Satze, dem Adagio oder Andante, wird der Componist dem Wesen des Concerts entsprechen, wenn er die Kraft nicht in Wehmuth und Trauer so verschränkt und unterdrückt zeigt, daß dabei der freie Flug der Phantasie gehemmt wird. Diesem steht die Innigkeit nicht entgegen. Der letzte Theil, dem eine sehr lebendige Bewegung zufallen kann, wird der Kunstform widersprechen, wenn er in das Tändelnde oder Scherzhafte verfällt, wie neuere Componisten ein walzerartiges Rondo anzuschließen pflegen, das vielleicht in einer Sonate Raum finden würde. Wir erwarten hier auch nicht mehr leidenschaftlichen Kampf, sondern vielmehr den Triumph einer siegenden Seelenkraft, wie entweder eine hergestellte Harmonie in Lebensfreude erscheint, oder auf der erreichten Höhe die Seele in dem dargebotenen Genusse schwelgt. Diejenigen, welche es nur auf Passagen absehen, haschen hier gegen den Schluß hin gewöhnlich nach brillanten Effecten und greifen nach Sonderbarkeiten, die überall die Kunst verderben; doch kann der Künstler hierbei am meisten beweisen, ob er

mit natürlicher Modulation auszurichten vermag, was gesuchte Künstlichkeit auf entlegenem oder falschem Wege erzielt. Nicht selten haben Tonsetzer dem Ganzen eine Einleitung vorausgeschickt, was nicht allein zulässig, sondern nach Beschaffenheit des Hauptgedankens sehr vortheilhaft seyn kann, namentlich wenn die Einleitung gleichsam in umschreibenden Linien einen Rahmen bildet, in welchen das Tongemälde aufgenommen werde. Verfehlt muß das Verfahren heißen, wenn diesem Vorworte entweder eine zu große Länge, oder überhaupt ein höherer Grad von abgeschlossener Selbständigkeit ertheilt wurde.

§. 81.

Dem Orchester fällt immer nur die Pflicht der Mitwirkung zu und zwar in dem Maaße, welches die Hauptstimme weder verbirgt, noch niederdrückt. Bei den Instrumenten der Hauptstimme, welche auf melodische Stimmführung beschränkt sind, vollführt es den harmonischen Ausbau, wodurch eine mannichfaltige Verwebung der Stimmen gewonnen wird. Aus dem Melodischen soll das Harmonische sich entwickeln. Den Grad des Antheils bestimmt der Charakter jedes einzelnen Werks; doch kömmt dem Orchester nicht zu, ein auf sich allein gezogenes Interesse zu befriedigen. Die Theilnahme kann sich auf einen Wechsel der Rolle erstrecken, wenn während der glanzvolleren Ausführung der Solostimme oder der Bravoursätze das Orchester die einfachere Melodie zur Seite stellt. Nicht selten aber begegnen wir in neuen Compositionen einem doppelten Fehler. Wenn man nemlich auch zugesteht, daß nach einem längeren, die körperliche Kraft in Anspruch nehmenden Spiel der Hauptstimme dem Virtuosen, wie dem recitirenden Schauspieler, eine Zeit der Ruhe und Erholung gegönnt werden müsse, soll dies doch nicht dahin führen, daß in schroffer Abwechselung Tutti auf Solo einander folgen, vielmehr wird die Beachtung eines von innen motivirten Eintritts, mithin die Ordnung der Theile und Einschnitte

zu einer wesentlichen Aufgabe, die zu lösen Viele nicht vermögen. Das Verhältniß wird zu einem schönen, wenn zwischen dem Solo und Tutti, gleichsam als Mittelglieder, einzelne Instrumente des Orchesters vortreten, und einen individuellen Antheil, so weit es ihnen möglich wird, geltend machen. Da nun abzuwägen, wie dies den Effect des Hauptinstruments nicht mindere, kann die geschickte Hand des Künstlers beurkunden. Ein zweiter Fehler liegt in der neuerdings überbotenen Vollständigkeit des Orchesters, wodurch das Concert oftmals zur Symphonie wird. Nicht allein daß dadurch die Solostimme verhindert wird durchzudringen, bilden sich auch so grelle Contraste, die dem geläuterten Geschmacke mißfallen. Sonach unterliegt auch die Wirksamkeit des vollstimmigen Orchesters einer Würdigung. In diesem Allen können die Jünger sich Mozart zum Vorbild wählen, wie sehr die neue, nach Effecten verlangende Zeit schöne Proportionen verachten mag.

§. 82.

Nicht unbeachtet darf der Charakter des Instruments, für welches das Concert geschrieben ist, bleiben. Jedes Instrument legt hier seine akustische Eigenthümlichkeit zu Tage und alle Zumuthung über die angewiesene Naturgrenze hinauszugehen straft sich durch Mißlingen. Was aber wird jetzt den Instrumenten zugemuthet, indem das Horn und Fagott der Violine gleichgestellt, von den Streichinstrumenten harmonische Combinationen verlangt werden? Wie ganz anders sind Passagen in Blasinstrumenten als im Clavier zu behandeln, wenn sie gefallen sollen? Auch der Umfang des Tonstücks kommt nach der Natur des Instruments in Rücksicht. Ein zu langes Flötenconcert wird zur Geduldsprobe; denn das der Flöte angewiesene Gebiet des Zarten und Ruhigen, von dem jeder heftige Affect und jedes leidenschaftliche Kraftaufgebot fern liegt, läßt kein anhaltendes Verweilen ohne Ermüdung zu. Bei dem Fortepiano liegt die

Schwierigkeit in der Bewahrung des Individuellen, dessen Aussprache doch hier erwartet wird. Indem sich das Fortepiano mehr für Harmonie als für melodische Zeichnung eignet, geräth der Componist in Versuchung das Melodische, in welchem ein Einzelgefühl niedergelegt werden soll, zu vernachlässigen, und der Erfolg ist kein nachhaltiger, da selbst der kundigste Spieler mit dem feinsten Anschlag den Ausdruck der geblasenen und gestrichenen Instrumente nicht erreicht. Oft klingt nach den lebendig hauchenden Orchesterstimmen das eintretende Solo schroff und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Hände und Arme, ohne daß ein Seelenhauch zum Gemüth bringt. Anders verhält sich's im Quartett und in der Sonate mit Begleitung.

§. 83.

Obgleich fast kein Virtuos eines Instruments existirt, der nicht einmal für sich ein Concert geschrieben hat, darf man die Zahl der Musterwerke nicht als groß anschlagen. Allein unter diesen können wir sehr gediegene Schöpfungen nachweisen: so für Pianoforte Cramer's Concerte in C moll und in Es dur, Mozart's gedankenreiches, durch die Verhältnisse der bedeutungsvollen Harmonieen zu lieblichen Melodieen ausgezeichnetes Concert in C moll, Beethoven's fünf Concerte, welche alle bis dahin erschienenen übertreffen und die eine bessere Zeit als die unserige erst ganz würdigen wird. Die Erweiterung des Instruments und die errungene Fertigkeit der Spieler ließ später mehr Umfang und Energie gewinnen; Geistreicheres und durch feinere Charakteristik Bezeichnetes konnte nicht geschaffen werden. Was hat nicht der Meister im ersten Satz des C-Moll-Concert durch die Verwendung der einfachen Figur zweier Noten geleistet; wie da die Kunst bewährt aus einfachen Andeutungen die herrlichsten Tongebilde zu entwickeln und den Hörer von einer Höhe zur anderen durch bisweilen kühn ergriffene Tonarten fortzuziehen; aus welch' reiner See-

lentiefe hat er die Wehmuth geschöpft, die in dem Largo so wahr und daher auch dem vorausgehenden Allegro nicht widersprechend klagt; wie erprobt sich in dem an den letzten Rondosatz angeschlossenen Presto die Vertrautheit mit dem, was ein reines Herz nach leidenschaftlicher Erregung in Heiterkeit inneren Friedens erreicht! Zu dem Trefflichen gehört auch das Concert, welches Beethoven für die Violine schrieb, für welches Instrument später die vorzüglichsten Künstler arbeiteten. Unter ihnen ragt Spohr in der Behandlung des Charakteristischen hervor, obgleich er auch hier die ihm eigene sentimentale Auffassung nicht verläugnet. Das siebente seiner Concerte heißt mit Recht ein großartiges, tiefgedachtes und schönes Werk; in Einigen enthalten die Zeichnungen so streng individuelle Züge, daß dem Vortragenden wie dem Hörer schwer wird sich in die Seele des Tonkünstlers ganz zu versetzen. Wir übergehen die für Pianoforte geschriebenen Werke von Hummel, Moscheles und Anderen, mit denen unzählige Hände beschäftigt sind; von dem, was dem eitlen Virtuosenwesen anheim gehört, nimt kaum die nächste Generation noch einige Notiz.

§. 84.

Eine Form scheint zurückgestellt zu werden, ohngeachtet sie der Pflege vollkommen werth ist, nemlich das Concert für zwei oder mehrere Instrumente. Was Franzosen, wie Devienne, unter dem Namen Sinfonie concertante gaben, waren meistens leere Spiele, in denen das Orchester mit dem Vortrage von Passagen abwechselte. Doch kann auf diese Verbindung mehrerer Instrumente die Aufgabe einer gleichsam dramatischen Darstellung in einem anderen und höheren Sinne als bei der begleiteten Sonate oder dem Quartett Anwendung finden. Zwei oder drei Stimmen, gleichsam Helden des Stücks, treten hervor und vollenden selbständig, doch zugleich in Beziehung auf einander oder verbunden, einen

Wettlauf für eine Idee, die um so größer und inhaltsreicher seyn muß, je voller und gediegener die Kraft, welche sie aufnimt, sich darbietet. Beethoven schrieb ein Concert für drei Instrumente Op. 42, Lindpaintner zwei sobenannte Sinfonies concertantes für fünf Blasinstrumente Op. 26 und 44. In denselben ist der Charakter und die Klangfarbe der zusammengestellten Principalstimmen mit Sorgsamkeit behandelt. Die Erfindung, in welcher Fränzl mit einem Concert für Violine Singchöre (das Reich der Töne) verband, konnte unmöglich den bezweckten Erfolg erreichen, da sonder Zweifel die dazwischen tretenden Passagen als ein Fremdartiges erschienen, oder der Gesang von den vorherrschenden Instrumenten zurückgewiesen wurde. Der Gesang könnte da nur zur Erklärung der musikalisch verarbeiteten Idee dienen, nicht aber zur gleichmäßigen Mitwirkung.

Symphonie.

§. 85.

Wie die Poesie im Verfolg ihrer Entwickelung dem Drama zustrebt, so die Instrumentalmusik ihrem Culminationspunct, der Symphonie. Wir fassen aber das Wort nach neuerem Gebrauch, da man in alter Zeit bald Gesänge, die von einigen Instrumenten begleitet wurden, bald generell jede mehrstimmige Instrumentalmusik, meistens aber Einleitungssätze zu größeren Singstücken in der Kirche und der Oper mit diesem unbestimmten Namen bezeichnete. Mattheson weist der Symphonie einen Umfang von 24 Tacten an und klagt über größere Länge. An anderer Stelle ist erwähnt worden, wie Porpora das Trio und Boccherini Quartette unter die Benennung der Symphonie stellte. Dagegen gibt schon Scheibe im Critischen Musicus 2. Th. S. 330 eine für jene Zeit brauchbare Theorie, indem er das Charakteristische in feurige Belebung und pikante Mannichfaltigkeit setzt, dabei aber die Verbindung mehrerer Theile anerkennt. Als nemlich die Parthien, jene Zusammen-

stellung von fugirten Sätzen und Tanzstücken, sich dahin erweiterten, daß an die Stelle der Tanzmelodieen Sätze als Allegro und Andante oder Largo traten, so fügte man den Streichinstrumenten einige Blasinstrumente bei; meistens Compositionen, die sich in allgemeinen, oft leeren Phrasen ergingen, oder contrapunctisch ausgestattet waren. Die Fugenform blieb die beliebte; man trug die Gestaltung der Sonate auf mehrere Instrumente über, doch verblieb das Ganze ein zusammengefügtes Mancherlei. Zu einer besseren Bearbeitung legte Emanuel Bach den Grund, wie schon Haydn anerkannte. Auch Hasse wirkte mit, doch ohne einer charakteristischen Behandlung der zugleich tönenden Instrumente gewachsen zu seyn. Er entwickelte nicht den Grundgedanken, sondern wiederholte ihn in den Hauptstimmen, wobei die übrigen als müssige Begleiter erscheinen. So sehen wir dies bis zu Haydn's Zeit fortgeführt, wie eine Menge meistens nicht gedruckter Symphonieen von Agrell, Mahaut, Benda, Holzbauer, Schwindel existiren. Nichtig und zwecklos bedünkt der oft erneuerte Streit, ob die Erfindung Haydn oder den Franzosen, namentlich Gossec, der Zeit nach zugeschrieben werden müsse; denn wenn auch Gossec seine erste Symphonie in C dur im Jahr 1765, Haydn die erste aus D dur 1759 zur Aufführung brachte, sind oftmals zwei Erfinder unabhängig von einander auf dasselbe Resultat gekommen, und beide haben gleiches Recht auf den Ehrennamen. Hier fragt sich's vielmehr, welcher Componist hat der vorgefundenen Anlage eine so geistvolle Behandlung zugewendet, daß daraus eine abgeschlossene Form hervorging. Dies aber war Haydn, der, wenn auch nicht von Abstraction ausgehend, doch mit einem sicheren Gefühl das herausfand, was auf der einen Seite das Seelenbedürfniß der Hörer vollkommen befriedigt, auf der anderen zur Aufnahme einer reinen Kunstidee geeignet ist. Seit jener ersten Aufstellung der Symphonie nach einem der Seelennatur entnommenen Princip besitzen wir eine bestimmte Kunstgattung, welche

im Einzelnen Umänderung und Erweiterung zuließ, doch im Wesentlichen als eine gesetzliche anerkannt worden ist. In ihr hat die Ausbildung der Instrumentalmusik ihre bis jetzt höchste Stufe erreicht, und Deutsche sind es, nicht Künstler anderer Nationen, die auf diesem Gebiete rühmlich gearbeitet haben. Denn nur neuestens haben auch Niederländer und Franzosen dasselbe betreten.

§. 86.

Vieles schon ist über das Wesen der Symphonie in Kritiken verhandelt worden, das Meiste aber verweilt in der Beziehung der allgemeinen Kunstregeln von Originalität der Erfindung, von Wahrheit und Schönheit der Darstellung und wie sonst die auf jedes Musikwerk gestellten Forderungen lauten, oder man begnügte sich mit der Steigerung, daß alles überhaupt Gültige bei einem so vollstimmigen und weitumfassenden Werke in einem höheren Grade den Künstler verpflichte, und was durch Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klang sich anderwärts gestaltet, hier einem volleren Ausdrucke und einer durchgeführteren Zeichnung diene. Damit wird aber das Wesentliche nicht bestimmt. Auch reichen wir nicht aus, wenn wir der Symphonie das Große, Erhabene und Feierliche als ausschließliche Sphäre anweisen, da manche vortreffliche Compositionen, namentlich von Haydn, sich auf einen niederern, aber doch nicht bedeutungslosen Gedankenkreis beschränken.

Die Symphonie hat mit der Sonate gemein, daß sie eine charakteristische Darstellung des durch verschiedenartige Zustände hindurchgeführten Seelenlebens ausmacht, welche auf der Einheit eines Grundgedankens, der zur musikalischen Idee geworden, beruht. Daher finden wir hier nicht allein die gleiche Anordnung der Theile, sondern müssen die dort anerkannte Gesetzlichkeit auch hierher beziehen. Allein die Form der Darstellung ist eine verschiedene, und diese Verschiedenheit modificirt die Existenz des ganzen Kunstwerks. Ein Chor von

Stimmen oder das sogenannte Orchester vollführt die Darstellung, und zwar durch Instrumente, welche in ihrem Charakter sowohl Eigenthümlichkeit des Klangs als auch eine psychische Bedeutsamkeit in sich tragen. So ergibt sich eine dramatische Darstellung. Diese Bezeichnung aber muß in dem hier anwendbaren Sinn gefaßt, und zwar nicht die dialogische Form, welche an sich noch kein Drama bildet, verstanden werden; eben so wenig können wir aus dem Begriff des Drama das wesentliche Merkmal der Handlung entlehnen. Vielmehr existirten schon in alten Zeiten lyrische Dramen, und diesen kann eine musikalische Darstellung entsprechen. Wir erhalten so in der Symphonie die Aussprache eines durch Zustände verschiedener Art modificirten Gefühls im Lebensverkehr Vieler. So theilte die alte Tragödie lyrische Dichtungen einem Chor zu, in welchem bald die einzelnen Sprecher, bald die Gesamtheit den Vortrag übernahm. In gleicher Weise wird in der Symphonie ein Grundgedanke, aufgenommen in Gefühlsaffection, durch viele bald einstimmende, bald widerfällige Thätigkeiten, und so durch viele selbständige und doch wieder verbundene Stimmen behandelt.

Man kann zwar hier den Einwurf erwarten, eine dramatische Darstellung sey nicht denkbar ohne eine hervortretende Hauptperson und vielmehr würde die Eigenthümlichkeit des Concerts also bezeichnet werden müssen. Und allerdings liegt hierin etwas Wahres. Allein das Concert unterscheidet sich durch die streng bedingte Unterordnung und Zurückstellung der übrigen Stimmen, welche mehr oder weniger mitwirkend eingreifen, immer aber als abhängige erscheinen. Eine Verschmelzung oder eine Annäherung beider Arten wird gewonnen, wenn der Componist eine concertante Symphonie liefert, in welcher einer Stimme, gleich einer dramatischen Hauptperson, der Vorrang zufällt, wie dies in einzelnen Theilen bei Haydn geschehen ist.

§. 87.

Abgesehen hiervon ergreift eine Menge von Organen den einen Grundgedanken und spricht ihn vollständig und bis zur Erschöpfung aus. Nicht eine einzelne Individualität offenbart ihr inneres Leben, sondern der Tondichter hat das, was in ihm zur Anschauung gekommen, auf gleiche Weise, wie es der dramatische Dichter thut, zu objectiviren; ja es erleidet das Kunstwerk auch hier nicht geringen Schaden, wenn der Componist in vorherrschender Manier jeder theilnehmenden Stimme das Gepräge seiner eigenen Gefühlsweise aufdrückt und den Grundgedanken nicht frei walten läßt. Die Einheit, welche gleichwie in jedem Kunstwerk erfordert wird, umfaßt eine größere Mannichfaltigkeit, als irgend einer anderen Gattung verliehen ist. Daher wird auch ein größerer inhaltschwerer Stoff, an welchem alle Glieder des Chors Antheil nehmen können, verlangt. Dürftigkeit der Grundlage und Mangel eines kernhaften Inhalts läßt nie ein solches Werk aufkommen. Doch wir können die Folgerung auch umkehren und sagen: je vollwichtiger der gegebene Inhalt, desto vielzähliger kann die Anzahl der Theilnehmenden oder des Orchesters seyn, woran sich sogleich die Warnung vor übermäßiger Anhäufung, wie unsere Zeit sie liebt, schließen kann.

§. 88.

Ist nun die eine Idee, die in einer Reihe musikalischer Gedanken anschaulich wird, einer Stimmenmenge zur Ausführung hingegeben, so hat auch ein Jeder der im Verein Mitwirkenden seinen ihm nach ursprünglichem Rechte zukommenden Theil daran. Anderwärts können Instrumente als hinzukommende betrachtet werden, indem sie zur Verstärkung des Ausdrucks oder zur volleren und glänzenderen Färbung dienen, ja man fügt sie zu vorhandenen einfachen Compositionen zur Erfüllung bei; in der Symphonie dagegen kann von den einmal Gewählten Keins fehlen und Jedes ist an eine wesentliche Rolle

gewiesen, wenn auch nur nach der ihm von Natur zuständigen Gebühr. Da erwächst dem Componisten eine Verpflichtung, die zu erfüllen nicht Jedem leicht wird, die Selbständigkeit der einzelnen Instrumente in dem gemeinsamen Wirken zu sichern und so eines Jeden Rolle in dessen eigenthümlichem Charakter mit fester Haltung durchzuführen. Leider beruhigen sich Manche in der bloßen Vielstimmigkeit, woraus denn eine zwecklose Ueberhäufung hervorgeht. Durch diese aber zerstört sich das Kunstwerk von selbst, indem es weder durch betäubende Affection des Sinns Genuß gewährt, noch die Möglichkeit einer wahren Darstellung mit sich führt. Mag die Zeit immerhin, in ihrem Verlangen nach Reizen unersättlich, das Gemäßigte und Einfache verschmähen, so soll der Künstler einer solchen Entartung in keiner Weise huldigen und nicht in einer endlichen Abspannung das Ziel seiner Wirksamkeit suchen. Daß den meisten Instrumenten eine zweifache Rolle als erste und zweite Stimme ertheilt wird, hat seinen Grund in der Vollständigkeit der Harmonie; und wenn die Hauptstimmen mehrfach besetzt werden, steht ein zweifacher Vortheil zu erreichen; denn einmal wird dadurch das richtige Gleichgewicht, namentlich zwischen Streich- und Blasinstrumenten, gewonnen, und dann im Vortrag alle Einmengung willkührlicher Verzierung vermieden. Auch gebührt dem Quartett der Streichinstrumente als der harmonischen Grundlage eine Bevorzugung, gegen welche die übrigen Stimmen keinen Einspruch thun können, wenn sie dabei selbst nicht beeinträchtigt werden. Jene zu bewahrende Selbständigkeit der einzelnen Instrumente darf aber nicht zu einem anderen Fehler verleiten, der unläugbar dann eintritt, wenn der Künstler, sich an den Begriff des Dramatischen haltend, den einzelnen Instrumenten eine vorragende Persönlichkeit zutheilt und sie zu der Aehnlichkeit eines Gesprächs zieht. Dies wird höchstens nur in heiterer und komischer Darstellung zulässig seyn.

§. 89.

Wird so die Darstellung einem Verein vieler Kräfte zugewiesen, so kann leicht geschehen, daß wir, jede kunstlose Abirrung zu dröhnendem Getöse verwerfend, dennoch das Wesentliche der Symphonie allein in dem Massenhaften suchen, und entweder deren Wirkung in das Gebiet des Pathetischen verweisen, oder in der Zeichnung nach vollen und starken Zügen verlangen. Wirklich haben auch Manche so geurtheilt und behauptet, für eine feine Zeichnung und für das Zarte und Liebliche sey in der Symphonie keine Stelle zu finden. Wir können zugestehen, da, wo eine Chormenge auftritt, werde die individuelle Aussprache zarter Regungen und die leisere Andeutung wechselnder Zustände nicht möglich; auch trennt gerade diese Grenzlinie die Symphonie von der Sonate und dem Quartett; allein deshalb wird noch nicht alle Anmuth und Lieblichkeit zurückgewiesen und durch Feinheit der Darstellung das Großartige noch nicht aufgehoben, vielmehr nimt das Gebiet der Symphonie die Schönheit in allen Formen auf, ohne das Graziose, Sentimentale, ja ohne das Naive und Launige auszuschließen. Nicht das Harmonische allein befriedigt; wir verlangen vielmehr einen eben so gültigen Antheil des Melodischen. In der Ausschmückung kann sich mit einem hervorstechenden Reichthum der lieblichste Farbenduft vereinigen und einer feinen Zeichnung ein lebendiger Glanz verliehen werden. Man hat Onslow vorgeworfen, er habe bisweilen den von ihm kunstvoll ausgebildeten Quartettstil auf die Symphonie übergetragen und statt „derber, großartiger Striche, kleinere Figuren gewählt, die dem Quartettschreiber hauptsächlich gebührten;" doch solcher Tadel darf da nur eintreten, wo Figuren in Nachahmung und sonst zu einer fein markirten Zeichnung des Individuellen, welches hier nicht vorherrschen kann, angewendet werden, und wo die gleichartige Ausführung einem Orchester in technischer Hinsicht schwer fällt, weshalb Schulz auch (bei Sulzer) Leichtigkeit des

Spiels verlangte. Im Quartett wirken die Stimmen für einander und stehen in steter Beziehung; in der Symphonie verfolgen alle Stimmen ihren Weg auf den einen Zielpunct, den Hauptgedanken hin, und Jede trägt, was sie vermag, zu dessen erschöpfender Aussprache bei. So sehen wir eine große Summe von Kräften aufgeboten, denen frei steht alle mögliche Formen der Darstellung für Bereicherung, Ausführung, Nüancirung zu benutzen.

§. 90.

Die Schöpfung einer Symphonie erfordert die lebendigste Originalität und freie Begeisterung. Nachbildung im Besonderen hat um so weniger statt, als das Werk aus dem Ganzen gearbeitet seyn muß. Die erste Conception umfaßt hier aber im strengsten Sinne alle Theile. Das Thema muß für eine vielstimmige Ausführung geeignet und mit ihm die Idee des ganzen Werks gegeben seyn. Wie im Drama keine zufällige Person eingeführt werden darf, die nicht als ein nothwendiges Glied des ganzen Organismus zu betrachten wäre, so hat der Componist der Symphonie sogleich beim ersten Entwurfe der Anordnung aller theilnehmenden Stimmen, durch welche er die Aussprache vollständig vollführe, sorgsamen Fleiß zu widmen. Gar leicht wird man erkennen, wenn derselbe einem vorher aufgestellten Skelett von Harmonieen und Melodieen zur Belebung und Ausschmückung diese oder jene Instrumentalklänge beigefügt hat, statt alles Einzelne wie der dramatische Dichter aus dem Mittelpuncte hervortreten zu lassen. Zu einer solchen Schöpfung wird Begeisterung erfordert, die ihn auf einen idealen Standpunct hebe. Auf diesem soll er das Große, Erhabene, Pathetische in einem Grundgefühl erfassen, dasselbe den Gegensätzen des inneren Lebens gemäß mit dem Graziosen, insofern es das Höhere berührt, in Verbindung bringen und sogar dem anscheinlich Geringfügigen eine ideale Bedeu-

tung verleihen, geschehe es auch (wie im Scherzo) durch ein Spiel der Ironie. Durchsichtige und nur rhythmisch bewegte Melodieen eignen sich nicht für einen vielstimmigen Chor, dagegen wird eine kräftige feierlich ernste Modulation die bezweckte Wirkung erreichen lassen, und eine kühne Verwebung der mannichfaltigen Momente, die zur Einheit aus eigenem Krafttrieb einstimmen, das Interesse erhöhen.

§. 91.

In Hinsicht der Construction stellt das Gesetz der Einheit nicht geringe Schwierigkeit entgegen, da diese sich auf eine große Zahl mannichfacher Thätigkeiten erstreckt, welche doch zugleich ihre charakteristische Selbständigkeit behaupten. Die Kunst des Contrapuncts bietet hierzu eine reichhaltige Hülfe dar, allein wie anders ist derselbe hier als bei einer Fuge in Anwendung zu bringen? Die allgemein gültigen Gesetze erhalten in der Beziehung auf die Schöpfung einer Symphonie bald mehr Schärfung, bald eine specielle Motivirung. Dem Hauptthema schließen auch anderwärts sich entsprechende Nebengedanken an, allein ein schönes Verhältniß und Ebenmaaß zu erreichen fällt bei der Vielstimmigkeit um so schwerer, je eher das Einzelne ein Uebergewicht gewinnt und einer Unterordnung widerstrebt. Episoden passend einzufügen verlangt hier die größte Besonnenheit, aber bewährt auch die Gewandtheit des Meisters, wie im zweiten Theil des ersten Allegro der Eroica. Je großartiger der Aufbau eines solchen Werks hervortritt, um so größeren Reichthum der Phantasie erwarten wir in den Nachahmungen, Umkehrungen, in den Uebergängen zu entfernteren Tonarten. Bloße Wiederholungen, etwa in einzelnen Stimmen, ohne contrapunctische Verbindung, wie in Symphonieen von Pleyel und Braun, fallen matt ab, geschweige daß eine oberflächliche Verzierung das Mangelnde ersetze. Die Durchführung muß gediegen und gründlich seyn.

Wenn außer einer Fülle der Ideen die innigste Vertrautheit mit den Gesetzen, dem Umfang, der Wirkung der Harmonie erfordert wird, spricht eben so laut das Gesetz der Klarheit. Die im weiteren Raume und in großer Zahl sich durchkreuzenden Stimmen verwirren sich leicht, das Bild wird getrübt und überfüllt, der Hörer vermag weder einen festen Standpunct zu erreichen, noch das Unfügsame anzueignen. Da hilft dann kein Geschrei der Enthusiasten, das auf verborgene Schätze des Inhalts hinweist und dem Hörer Trägheit oder Unfähigkeit vorwirft, wo durchzuschauen auch dem geschärften Blick nicht gelingen will. Da erkennen wir die Wahrheit, daß das Kunstwerk aufhört ein schönes zu seyn, wenn dem auffassenden Geiste zugemuthet wird das erhellende Licht erst mit sich zu bringen oder in einem Gewirr von Tonmassen und in Deutung räthselhafter Einfälle sich abzumühen. Das Erhabengroße erscheint im Einfachen und auch da, wo es in dynamischer Größe zum Mächtigen und Gewaltigen wird, kann es auf dem Kunstgebiete seine Wirkung nur erreichen, wenn die von ihm nicht ganz zu trennende Dunkelheit die Idee, welche ausgedrückt werden soll, nicht unscheinbar macht oder verbirgt. Nicht der Verstand soll berechnen und vergleichen, dagegen das Gefühl zu Ahndungen erhoben, nicht von dem Unendlichen übertäubt werden. Wie viel durch einfache Klarheit vermocht wird, haben uns Meister gezeigt wie Beethoven im Trio zur Menuett der F-Symphonie. Daß eine allzu weite Ausdehnung und zu große Länge Schaden bringt, bedarf kaum der Andeutung, da Abspannung jeden Erfolg vereitelt. Auch darf nicht übersehen werden, daß große Werke dieser Art der Oeffentlichkeit bestimmt sind, und für sie, wie für eine Tragödie, eine hörende Menge verschiedener Bildung vorausgesetzt wird, daher der Tondichter schon durch diese Bedingung zur Bewahrung der Deutlichkeit sich verpflichtet fühlen muß. Doch erleidet dies, wie wir bald zeigen werden, seine Einschränkung.

§. 92.

Wie zufällig entstanden die Form der Sonate zur vollständigen Zeichnung eines Lebensbildes verwendet und für die Aufnahme eines Cyklus, in welchem Ernst und Heiterkeit, Schmerz und Wonne, Verlangen und Befriedigung wechselnd zusammenstehen, geeignet wurde, fand am gehörigen Orte seine Erörterung. Alles dort Gesagte gilt auch für die Symphonie, welche auf gleiche Weise psychologischen Principien folgt. Auch in ihr ist die Ordnung der Sätze frei gegeben, so daß aus der jedesmaligen Grundidee die Folge und Stellung der Theile mit innerer Nothwendigkeit hervorgeht. In älterer Zeit gab man den Theilen nur einen äußeren zufälligen Zusammenhang, in welchem das Einzelne in sich abgeschlossen nicht weiter auf ein Folgendes bezogen wurde. Dies für ein Kunstwerk unziemliche Verfahren verlassend, hat man später eingesehen, daß ein Vorgefühl nicht Befriedigung gewährt, eine Beschränkung nach Freiheit verlangt, das Ideale im Menschenleben stets zu lichtvoller Verklärung hinstrebt. Der Componist geht einen falschen Weg, wenn er, durch den Hinblick auf ein vorhandenes Muster verschränkt, eine entlehnte Form seiner vielleicht inhaltsreichen und originellen Idee aufdringt, und z. B., weil es herkömmlich geworden, zur Einleitung ein Adagio wählt. Nur mit Berücksichtigung dessen, was naturgemäß aus einander folgt, kann ein solches dem Allegro, in welchem eine zurückgehaltene oder gesammelte Kraft losbricht, vorausgehen, und wohl bedacht will seyn, ob der unvorbereitete Hörer mit einem klagenden oder weichen Gefühl empfangen werden kann.

§. 93.

Schon bei der Sonate ergab sich, wie diese Kunstgattung bestimmt sey eine Thatsache des Seelenlebens als eine Reihe von Gemüthszuständen musikalisch darzustellen und wie die darin aufzustellenden Tonbilder auf einer Grundlage von angeregten, aber in natürlicher

Folge entwickelten Gefühlen beruhen. Dafür ist bei der Symphonie ein höherer Standpunct gegeben. Wenn wir nun einverstanden sind, daß, inwiefern wir von Gedanken in der Musik sprechen, immer eine Umwandlung der Begriffe in Gefühlsanschauungen gemeint ist, so muß der Gedanke, welcher den Künstler für Aufstellung einer Symphonie durchdringt, ein gewichtiger und gehaltvoller, nicht aus einer niederen Lebenssphäre entnommen seyn, so daß wir ihn mit dem Namen der Idee bezeichnen. Eine solche Idee, welche das Interesse der Menschheit berührt und daher Allgemeinheit in sich faßt, erfüllt das Gemüth des Tondichters und treibt ihn an sein innerstes so angeregtes Leben in Tongestalten, welche zu Seelenbildern werden, in eben so großen Zügen und durch Organe einer die Menschheit repräsentirenden Menge darzustellen, als es die Idealität des Gegenstandes erheischt. Daß hierbei Popularität nicht unmittelbar bezweckt werden könne, versteht sich von selbst. Wir wissen aus den Bekenntnissen unserer größten Meister, namentlich auch Beethoven's, wie ihre Erfindungen von bestimmten, durch Betrachtung angeregten Seelenzuständen ausgegangen sind, und sie, auch ohne es namhaft zu machen, einer stetigen Entwickelung innerer Begebenheiten gefolgt sind. Nicht allein aber die ernste Ansicht vom Menschenleben, auch die heitere und lebensfrohe gewährt hierzu tauglichen Stoff, neben welchem sich mit durchgreifender Wirksamkeit das Tragische, das Wunderbare, das Erhabenkraftvolle erhebt. Auf diesem weiten Gebiete wird der Componist wählen, was ihm, seinem Charakter und Leben, vorzüglich zuspricht, Haydn in lebensfrischen Auffassungen eines kindlichen bald scherzenden bald innig frohen Gemüths, Beethoven in tiefdringender Beschauung der wichtigsten Momente menschlichen Strebens und Schicksals. Man hat neuerdings den Inhalt durch Worte näher bezeichnet und die einzelnen Situationen nach Form einer Novelle benannt, dabei aber die Gefahr des Mißverständ-

nisses nicht genug erwogen. Jede Zurückführung auf Begriffe wird zur Verschränkung des Gemüths, und nicht leicht wird glücken den Leser durch ein Wort auf denselben Standpunct zu versetzen, von welchem aus er die gewählten Tonbilder hinreichend findet die speciellen Zustände zu bezeichnen. Doch kann das Verfahren nicht im Allgemeinen unzulässig scheinen, wenn beachtet wird, wie aus den Gebieten des Denkens und der sinnlichen Erscheinungen dem Gemüth der Stoff erwächst, und möglich werden kann die gewonnenen Anregungen nachzuweisen. Deshalb gab Beethoven seiner Pastoralsymphonie Worte bei, und schrieb unter die Eroica: composta per festeggiare il sovvenire di un grand uomo. Geht die Bezeichnung aber auf Specielles aus und einer Reihe von individuellen Situationen gleich einem Romane nach, so wird sie nicht genug Sicherheit gewähren, oder auch zu einer unklaren Tonallegorie verleiten. Mag das Gemüth später, um das in ihm Angeregte festzuhalten, immerhin nach Begriffen greifen; nur vorausnehmen darf das Wort nicht mehr als allgemeine Hindeutung. Die Entwickelung eines Gefühls ist von der Combination des Denkens wesentlich verschieden; Jene verfolgt der Tondichter ohne vorgeschriebene Richtung, und was er zur Erklärung beifügen möchte, kann nur Verdeutlichung eines schon Geschaffenen ausmachen. Wie sollte nun dem Hörer zugemuthet werden mit dieser Deutung zu beginnen? Hat der Tondichter mit Klarheit und vollständig sein von einer Idee durchdrungenes Gefühl erfaßt und ausgesprochen, wird auch die Abstraction jener Idee von den Zuhörern ohne Fingerzeig richtig getroffen werden. So weichen die Worte, welche geistreiche Männer über Beethoven's C-Moll-Symphonie aussprachen, wirklich nicht von denen ab, die der Schöpfer des Werks, wie wir später erfahren haben, selbst äußerte.

§. 94.

Symphonieen in Gedichte umzusetzen, wie es Apel,

Mosengeil u. A. gethan, sind dichterische Versuche, deren Gelingen der Dichter allein zu vertreten hat. Der Musik eine solche Erklärung als Beihülfe für Schwache oder nach Verständigkeit Verlangende beizugeben, hat niemals einen befriedigenden Erfolg gewonnen, vielmehr dem Hörer die Freiheit benommen und Störung geschaffen. Dagegen entsteht die Frage: ob der Musiker zur Grundlage seiner Schöpfung ein Gedicht wählen darf, wie Spohr in der Weihe der Töne gethan. Wenn der Componist aus dem Gedicht nicht mehr entnehmen will als Anregung und Stimmung, und so auf ein Allgemeines sich beschränkt, muß ihm ein solcher Anhalt unbenommen bleiben; versucht er aber die Worte des Dichters in allem Einzelnen auf Töne zurückzuführen, wird ihm das Unternehmen nicht sowohl darum mißlingen, weil der Gang und Schwung der Phantasie im Wortdichter ein anderer ist, als vielmehr weil dem Componisten die Freiheit verloren geht, welche in dem größten Werke der Instrumentalmusik ihm erhalten bleiben muß, damit die Musik in ihrer reinsten, durch sich selbst erfaßbaren Gestalt erscheine.

Noch bleibt die Form zu erwähnen, in welcher Beethoven an die Symphonie einen Chorgesang mit eingeschalteten Soloparthien anschloß. Man hat, weil diese neue Erfindung von einem großen genialen Meister herrührte und doch bei manchem laut gewordenen Widerspruch eine Vertheidigung nöthig machte, Vieles darüber geurtheilt, mehr aber phantasirt. Hier kommt nicht in Rücksicht, wie und ob mit glücklichem Erfolg Beethoven den Gedanken einer solchen Verbindung verschiedenartiger Formen ausgeführt habe, sondern das im Allgemeinen zum Grunde liegende ästhetische Princip. Die Einen haben den Gegensatz, in welchem der Gesang zur Instrumentalmusik steht, als Grundlage angenommen, so daß Beethoven an eine große Symphonie eine Cantate angefügt habe um den Sieg, welchen menschlicher Naturgesang über die künstlichen (man

sagte sogar: außermenschlichen) Instrumente davon trägt, darzustellen; Andere sahen in dem Zutritt des Gesanges nur eine Verstärkung der mitwirkenden Kräfte; dagegen wieder Andere herausahndeten, wie eine geheime Sehnsucht nach Befriedigung die Instrumente selbst zur Sprache dränge und denselben schon ein Genüge geschehe, wenn, abgesehen vom Gedichte, nur überhaupt Gesang sich an sie anschließe. Dem Himmel sey gedankt, daß die plastische Kunst nicht eine solche Sehnsucht nach Vereinigung mit der Malerei erfaßt. Nach einem colossalen Instrumentalwerk kann eine vierstimmige Cantate mit Soli nur kleinlich und zufällig erscheinen; eine Steigerung des Effects wird, nachdem der letzte Instrumentalsatz alle Kräfte aufgeboten hat, nicht möglich, und Nichts bleibt übrig als der Contrast; tritt das Orchester mit seiner für den Schluß erhöhten Fülle in den Singchor hinein, muß der Gesang überflügelt in den Hintergrund treten und seine Wirksamkeit gänzlich verlieren. Abgesehen also von Beethoven's großartiger und längst durch Bewunderung belohnter Leistung wird die zur Verbindung des Gesangs gewählte Form einer angeschlossenen Cantate Allgemeingültigkeit nicht gewinnen können. Jene Verbindung aber soll deshalb nicht verwerflich bedünken, vielmehr erwächst der kommenden Zeit eine neue Aufgabe, welche, auf die Totalität der musikalischen Darstellung gerichtet, eine Symphonie schaffen heißt, in welcher alle Theile einen Instrumentalchor mit einem Gesangchor so vereinigen, daß abwechselnd diese Chöre zu Bild und Gegenbild werden, jeder Chor seine eigenthümliche Wirkung behauptet, und endlich beide zusammentretend oder sich gleichsam durchdringend im Bunde mit dem Dichter das Größte, was je die Kunst zu leisten vermag, ein volles Seelenleben in erfaßbarer Klarheit und mit sicherer Deutung darstellt. Alle Kunstmittel, die dem Geiste für Darstellung in der Zeit gegeben sind, würden da aufgeboten, und die Einheit, welche in uralter Zeit Musik und Poesie verbunden hielt, wäre

auf dem höchsten Gipfel der Entwickelung wieder hergestellt.

§. 95.

Gehen wir auf eine ästhetische Würdigung der vorhandenen Werke ein, so kann diese erst von Haydn anheben. Die ersten Werke desselben mögen nur als eine Vervollständigung des Quartetts betrachtet werden. Er trat als Meister der Harmonie auf, doch verdrängte er die bis dahin vorherrschende kontrapunctische Strenge. Freies Leben des Geistes war ihm das Wesen der Kunst, die Symphonie eine Kunstform, in welcher die Entfaltung eines Grundgedankens nach allen Seiten hin die unmittelbare Aussprache des Gefühls in sich aufnähme. Seinem heiteren, durch die kleinsten Momente erregbaren, aber mit Gott und der Welt zufriedenen Charakter getreu und im Besitz vielfacher, durch eifriges Studium erworbener Mittel, die seiner unermüdeten Phantasie Genüge leisten konnten, behandelte er die Musik als ein freies Tonspiel; doch würde man sehr irren, wenn man deshalb einen Mangel an Bedeutsamkeit voraussetzte. Diese ist freilich bei ihm eine andere als bei Beethoven. Haydn entnahm die ihn anregenden Ideen aus der unmittelbaren Auffassung des wirklichen Lebens, so daß man, um die richtige Deutung einzelner Werke zu finden, nicht selten Scenen aus der Wirklichkeit heranziehen und sich auf Gefühle beschränken muß, die einem Jeden gegeben sind, und weniger durch Tiefe als durch Lebendigkeit wirken. Mehr und mehr erkannte er mit der Zeit, daß in der Symphonie ein abgerundetes und organisch verbundenes Ganzes enthalten sey, daher er wenigstens in späteren Jahren bei seinen Erfindungen von bestimmten Ideen einer sinnvollen Reflexion auszugehen pflegte. Griesinger (Musik. Zeitung, 11. Jahrg. S. 742) erzählt, Haydn habe ihm versichert, in seinen Symphonieen, wie er dies nannte, moralische Charaktere geschildert und in einer seiner frühesten den Gedan-

ken niedergelegt zu haben, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, dieser aber in seinem Leichtsinne der göttlichen Stimme nicht Gehör gibt. Die Symphonie, la Passione benannt, aus F moll, ward durch einen ihn tief verwundenden Trauerfall in seiner Familie veranlaßt. Für alles Menschliche empfänglich arbeitete er rastlos, namentlich für diese Gattung, und indem er alle Regionen des Gefühls von der naiven Gemüthlichkeit bis zur tollen Ausgelassenheit, durch alle Scalen des Frohsinns und der Laune hindurch, wie kein Anderer beherrschte, erwarb er sich in zweifacher Hinsicht eine dauernde Bewunderung. Ihn bewahrte nemlich vor aller Ausschweifung und Unklarheit ein sicherer, überall auf Maaß und Ordnung haltender Geschmack, dem wir stets reine und schöne Formen verdanken, und der lieber sich mit einem bloßen Anhauch von Idealität begnügte, als daß er auf eine düstere Ueberschwenglichkeit einging; und doch lag von seiner geistvollen Popularität alles Triviale und Leere fern. Obschon der harmonische Aufbau bei ihm noch einfach erscheint, so enthält derselbe doch eine vollständige Einheit der Klänge, und was eine spätere Zeit hinzufügte, kann nur als Erweiterung betrachtet werden. Dann aber bleibt auf immer verehrungswerth, mit welchem Reichthum und welcher Feinsinnigkeit er einer heiteren Gemüthsstimmung so vielfache Momente entnahm, um eine ganze Symphonie, ohne herbeigezogene Contraste, in einem anscheinlich gleichartigen, doch mannichfach nüancirten Charakter durchzuführen. Man nehme die eine Symphonie aus D. Das erste Allegro zeichnet gemüthliche Freude, von zarter Innigkeit durchdrungen, und von einer leise sich einmischenden Düsterheit nicht gestört; das darauf folgende Andante veranschaulicht ein Bild glücklicher Zufriedenheit; in der Menuett taucht der lebendigste Muthwillen aus dem Gefühl des süßesten Wohlbehagens auf; das Rondo endlich malt die ausgelassenste Lustigkeit einer fröhlichen Schaar, und

mit so markirten Zeichen, daß man unwillkührlich beim Anhören eine Scene vor sich schaut, wie Teniers sie mit Farben darstellte; durchaus also Freude in so verschiedenen Abstufungen ohne Ermattung und ohne Monotonie. Mozart wählte größere Stoffe und sein Standpunct ward ein höherer, wenn auch nicht umfangreicherer. Die Symphonie bot ihm Gelegenheit dar seine umfassende Kenntniß des Instrumentalen zu erproben und auf Effecte hinzuarbeiten, die jedoch bei ihm, dem Vertrauten der Grazie, nicht als absichtliche erschienen. Klarheit und Bestimmtheit, die aus einem ungetrübten Bewußtseyn stammten, ließen ihn das Schöne in vollkommener Reinheit umfassen. Später in idealen Regionen verweilend erwog er die vollere Aufgabe und besaß Kraft genug eine bedeutungsreiche Idee vollständig und in sicherem Aufschwung einer kräftigen Phantasie zu behandeln, das Erhabene nicht allein im Einfachen, sondern auch in Mannichfaltigkeit und Fülle, wozu der Besitz reicher harmonischer und melodischer Schätze diente, zur Darstellung zu bringen. Die Vollendung schöner Form bleibt sein Vorzug, die Verschmelzung von Würde und Anmuth seine unnachahmliche Tugend. Was Haydn als Resonanz des Lebens aus seinem Innern mehr als Schilderung von Situationen hervorhob, ergriff Mozart in lyrischer Begeisterung, so daß dem Hörer der Rückblick auf die Wirklichkeit entschwand. Daß er das Wesen der Symphonie erkannt und die Quelle für solche Schöpfung in tiefer Seele gefunden hatte, beweisen die Symphonieen aus G moll und Es dur, deren Charakter schon im ersten Theile berührt wurde. Gegen die allgemeine Verehrung der Ersteren wagten neuerdings verachtende Stimmen laut zu werden; sie werden aber nie vermögen das, was reine Menschlichkeit bewahrheitet, auf den Namen eines nichtigen Scheins zurückzuführen. In Mozart's Symphonieen erkennen wir das Abbild eines organisch gestalteten Lebens, wo alles Einzelne, auch in contrastirender Stellung und mit Be-

hauptung seiner Eigenthümlichkeit, für ein Ganzes mitwirkt, doch wir erfreuen uns auch an dem lebendigen und charakteristischen Colorit, unter welches die seelenvollen Gemälde gesetzt sind.

Welcher Genius in Beethoven lebte, haben wir nicht hier näher zu bezeichnen; er war für alle Arten der Instrumentalcomposition der gleich große und kraftvolle. Beziehen wir ein so glückliches Talent Ideen, welche Natur und Menschenleben anregen, unmittelbar als innere Thatsache durch's Gefühl zu erfassen und zu einem anschaulichen Tonbilde zu gestalten, und die ideale Thätigkeit des Geistes, die aus Endlichem Ahndungen eines Unendlichen schöpft, auf die Kunstform der im weitesten Raume und mit vielstimmiger Macht wirksamen Symphonie, so kann nur Großartiges erwartet werden. Die Symphonie bot dem genialen Künstler die reichste Gelegenheit dar, im kühnen Fluge seiner Phantasie aus der Tiefe innerer Anschauungen sich in das Lichtreich der Töne emporzuschwingen und die Herrschaft über dieses Reich zu bewähren. Man ist gewohnt über Beethoven nur in Superlativen zu sprechen, und wol ist über keinen Künstler so Vieles anmuthig und dichterisch, aber auch überschwenglich, bunt und graus phantasirt worden als über ihn. Durch poetische Bilder wird jedoch nie ein ästhetisches Urtheil zu Stande gebracht. Was soll z. B. heißen: dieser Meister habe Symphonieen componirt, um die in tiefer Natureinsamkeit dem Universum abgelauschten Klänge in kühnen menschlichen Harmonieen zu vergeistigen? Selbst mit dem Ausspruch: Beethoven sey ein rein romantischer Componist, wird Wenig oder Nichts erreicht, wie es ein Irrthum ist, das Wesen der Romantik allein in einer „unendlichen Sehnsucht" zu erkennen. Nicht dem Grade der Geistesbefähigung nach unterscheidet sich Beethoven von Haydn und Mozart, sondern weicht von ihnen wesentlich seit jener Zeit ab, als er zur selbständigen Blüthe seines Geistes gelangt war. Dies ist die Zeit, in welcher er

die Symphonie in D schrieb, ein Werk, das, umfangreicher als die Werke der Vorgänger, in einer strengeren Regelmäßigkeit der Bearbeitung schon ein ideales Seelenbild aufstellte, zu welchem die Gefühlsweise der Menge nicht hinaufreichte. Die Gegensätze des Zarten und Starken, der Innigkeit und leidenschaftlich hervortretenden Kraft, und deren Ausgleichung in einer höheren Verklärung waren der damaligen Mitwelt noch räthselhaft; später verstand man sie zu deuten. Man erkannte, solch ein Werk sey aus tiefer Beschauung des menschlichen Daseyns hervorgegangen. Dagegen mag man den affectirten Scharfsinn belächeln, mit welchem enthusiastische Kunstfreunde und Kritiker den Charakter Beethoven's als Schöpfers der späteren Symphonieen zu bezeichnen sich abmühen, unbesorgt daß eine Zeit zu erwarten steht, welche vorurtheilsfrei sich von Bilderkram lossagen und nach klaren Begriffen im Urtheile verlangen wird. Und kann wol manche Erklärung des Einzelnen ernst gemeint seyn, wie wenn man liest, die Triolenfigur in dem Trauermarsch der Heroica bedeute die zum Grabe begleitende Reiterei?

Sehen wir ab von dieses Meisters inniger Vertrautheit mit dem Wesen seiner Kunst, von dem sicheren Besitzthum der Mittel, die er zur Erweiterung der Grenzen der Instrumentalmusik aufbot und selbst schuf, von der Energie des Geistes, die rastlos, ohne bei Wiederholungen zu verweilen, vorschreitet, welche Vorzüge er in jedem Werke erkennen läßt; so charakterisirt ihn in den Symphonieen ein Vierfaches. Erstlich erscheint er als Idealist, das heißt, er beschränkt sich bei großen und sogar colossalen Entwürfen nicht auf die Wirkung des Materiellen in der Musik, sondern haucht den Tönen, Klängen und Rhythmen ein rein geistiges Wesen ein, das, in anschauliche Formen aufgenommen, als ideale Schönheit zu benennen ist und hier in der Symphonie in umfangreichen Compositionen, wie sie Julio Romano und Michel Angelo als Maler gaben, am

mächtigsten hervortritt. Doch er zeigt sich zweitens als sentimentalen, oder, wenn man das Wort lieber will, als romantischen Dichter, der in jedes Gefühl eine Bedeutsamkeit legt und in allem Endlichen ein Unendliches ahndet. Man könnte sagen, in diesen Werken liege eine tiefe und reichhaltige poetische Philosophie. Aus dieser Intensivität und Tiefe eines reflectirenden Gefühls erwächst der symbolische Charakter seiner Dichtungen, die unerschöpfliche Fülle des Interessanten, die Innigkeit in Behandlung des Rührenden, die kräftige Zeichnung mächtiger, in sich gährender Leidenschaften, aber auch das Mysteriöse und von dem Sinne nicht Erfaßbare, was oft als Dunkles hingenommen wird. Beethoven durfte nicht als der Dichter der Furcht, des Schauders und Entsetzens bezeichnet werden, wohl aber verweilt er in Regionen der Ahndung, der zweideutigen Gefühle von Lust und Schmerz, des Unheimlichen, was alles die Seele anlockt und einem regsamen Selbstgefühl befriedigende Nahrung darbietet. Dieser sentimentale Charakter fand drittens, daß er nicht in Manier überging und dadurch den Gestaltungen ein gleichartiges Gepräge aufdrückte, auf einer Seite ein Gegengewicht in der Universalität des Geistes. Nirgends gewahrt man Einseitigkeit, und nicht beschränkt sich Beethoven auf eine Art der Auffassung oder auf besondere Gemüthszustände. Neben dem Großen schafft er Liebliches, neben dem Schauerlichen und Furchtbaren Zartes, neben dem Ernst Scherzhaftes, überall mit ganzer Geisteskraft, wenn auch nicht immer in ausdauernder Klarheit und in gefälligem Maaße; ja dieser Drang nach Universalität verleitet ihn auch in die Regionen des Sonderbaren und Bizarren. Und dennoch waltet in diesem universellen Geiste das Individuelle dadurch vor, daß er auch in diesen Werken meistens sein ursprünglich eigenes Leben aussprach. Nicht wie Andere ging er von einem angeeigneten, abstract gefaßten Seelenzustand oder einem von außenher entnommenen Gedanken aus, sondern was er

zu Tonbildern formte, war Er, sein Leben, sein Schicksal, er mochte ein Ideal mit Begeisterung umfaßt haben (wie das auf Napoleon übergetragene Ideal eines republicanischen Helden in der Heroica), oder von einem harten Schicksal bedrängt und niedergebeugt sich zu einem licht- und freudevollen Aufschwung durchkämpfen (wie in der C-Moll-Symphonie, von deren ersten Tacten er sagte: so klopft das Schicksal an die Pforte), oder dem Genuß der Natur sich hingeben (wie in der Pastorale). Alle ergriffenen Ideen mußten erst sein eigenes Wesen werden und als solches zur Erscheinung kommen; daher eine innere Biographie, läge sie von dem Meister selbst ausgesprochen vor, den allein ausreichenden Commentar seiner Schöpfungen enthalten würde; so aber wird uns manches Dunkel nach Deutung verlangen lassen. Der Inhalt der C-Moll-Symphonie kann eine Tragödie genannt werden. Wir sehen ein Ringen und Kämpfen gegen ein mächtiges Schicksal zur Verklärung gebracht. Das Schicksal klopft an die Pforte und tritt drohend entgegen. Angstvolle Unruhe ergreift die Seele, die Ahndung des Ungeheuern weckt Sehnsucht, aber nicht weiches, sondern kräftiges Verlangen nach Befreiung und Licht, das auch vorüberziehend in diese Seelennacht hineinstrahlt; doch bleibt andauernd ein Kampf zurück, dessen zuckende Bewegung durch die Kürze der Sätze und den markirten Rhythmus bezeichnet wird. Im Andante erkannten alle Beurtheiler eine Erhellung der Seele durch auflebende, in das trostbedürftige Herz tief eindringende Hoffnung (As dur), die aber von der wiederholt drohenden Gewalt aufgerufen sich in kräftigen Muth umwandelt und im Selbstvertrauen groß erscheint (C dur). Auf's Neue aber hat die Seele Schrecken und Grauen zu bestehen, und gleichsam in dunkle Nacht fallen zuckende Blitze, die nicht nur an sich dissonirenden, sondern gegen die melodische Klage contrastirenden Töne des Allegro in C moll. Da lichtet sich das Ganze zur Verklärung, die Macht des Schicksals ist versöhnt, ein ent-

schiedener Sieg des Geistes jubelt in dem Freudengesang des Finale, und was im Aufschwung zur Unendlichkeit errungen wird, spricht ein Weltchor des vollen Orchesters mit einer über alle Gegensätze gebietenden Freiheit aus. Eine gleichartige Fülle und Bedeutsamkeit der Ideen bieten die übrigen Werke als Begebenheiten seines eigenen Lebens dar. Wer aber durch biographische Darstellungen von den Schicksalen und dem Leben dieses Meisters aus späteren Jahren Notiz genommen, der wird, alles Streites der Partheien überhoben, weder unbefriedigte Erwartung beklagen, noch das, was zu vermissen steht, für Täuschung erachten, doch in der Verehrung einer von Keinem erreichten Hoheit nicht wanken. Wer mag nemlich bei Beethoven eine durch unglückliche Verhältnisse oder durch eigene Schuld eingetretene Seelenverstimmung läugnen? Wer sich bergen, daß derselbe, in hohem Grade reizbar, von mancher Seite gekränkt und verletzt, das Vertrauen zu Menschen mehr und mehr verloren hatte, mit der Wirklichkeit in einem unstillbaren Streite lag und nicht allein, wie zu geschehen pflegt, durch die Taubheit mißtrauisch, sondern durch einseitige und aus einem erhöhten Selbstgefühle stammende Vorurtheile irregeleitet, gegen sich selbst ungerecht geworden war? Wer wird nun nach näherer Kenntniß der Thatsachen die Klagen über kummervolle Dürftigkeit bei noch vorhandenen Mitteln, über Verfolgung bei eigener Menschenflucht begründet, die Lage, in welcher der allgemein verehrte Mann endete, allein durch Bosheit einzelner Menschen bereitet erachten? Wie man über den Dichter Seume einstmals urtheilte, so auch nun über Beethoven: Beide wollten nicht glücklich werden; sie waren Beide lebend aus der Wirklichkeit herausgetreten. Mag der Mangel des Gehörs ihn auch die Grenzen des Hörbaren haben verkennen lassen, so war nicht dieser der unmittelbare Grund, weshalb die letzten Werke eine Vertheidigung auf sich zogen; mag man die früheren Werke, anfangs als barock und unge-

nießbar aus Beschränktheit zurückgestellt, später erst ganz verstanden und bewundert haben, so steht unter Unbefangenen das Urtheil doch fest: nicht der Genius ermattete, aber das Gemüth des Dichters verdüsterte, nicht die Originalität entschwand, aber sie isolirte sich, nicht die Fülle der Ideen war vermindert, nicht der Reichthum der Phantasie geschwächt, vielmehr häuften sich Beide im vollsten Andrang zum Verlust der Anschaulichkeit und Klarheit. Auch in der neunten Symphonie besitzen wir ein Lebensbild ihres Schöpfers, der unläugbar mit der Welt zerfallen, in sich versunken, ja ein Sonderling geworden war. Damit erklären wir das Absichtliche, Themata der einfachsten Art, die leicht für leer und trocken genommen werden können, zu künstlichen Entwickelungen zu bestimmen, das Scrupulöse, mit welchem so Vieles auf Wirkung berechnet wurde (z. B. im Piano der Trompete S. 3. Tact 8 der Partitur, die nachschlagenden Achtel der Trompeten und Pauken bei dem Pizzicato der Bässe), das Räthselhafte, wobei man vergeblich nach einer Begründung fragt (wie bei den recitativischen Sätzen im Anfange des Finale), das Mysteriöse, was einer phantasirenden Deutung weiten Spielraum läßt, der Mangel des Anschaulichen, wodurch auch die Aufführung erschwert wird, das Unnatürliche, mit welchem z. B. ein Chor weiblicher Stimmen 12 Tacte hindurch einen Orgelpunct im hohen A rein und fest aushalten soll. Wer möchte aber auch den zweiten Theil des Faust dem ersten an künstlerischer Tugend gleich stellen? Ob wir eine Zeit erwarten können, in welcher das Publicum (und für dieses werden Symphonieen geschaffen, nicht bloß für Partiturenleser geschrieben) diese letzten Producte des großen Geistes in ihrem wunderbaren Bau ohne Einbildung verstehen, aneignen und genießen werde, läßt darum sich nicht behaupten, weil, so lange Künstler schaffen, diesen ein Gebiet der Schönheit angewiesen bleibt und Schönheit ohne anschauliche Klarheit nicht existirt. Bei der heroi-

schen Symphonie bedurfte es keiner Aufschrift, daß das Andenken eines großen Mannes gefeiert werde. Der erste Satz ist das volle Bild eines Heldenlebens mit allen seinen Kämpfen, seinem aufflammenden Muthe, seinem aufregenden Schmerz, und doch stammt Alles aus einem so rein menschlichen Gefühl, in welchem neben dem kräftig Imponirenden und keck Hervortretenden (z. B. in der Markirung des schlechten Tacttheils vom 25sten Tact an) das Zarte und Wohlwollende (meist durch Blasinstrumente) Raum findet; Alles in vollendeter Klarheit und Bestimmtheit. Dem Trauermarsche gebührt der Namen eines für alle Zeit bestehenden Meisterwerks, wenn auch der Marsch in der C-Moll-Symphonie um den Vorrang kämpfen sollte; doch wird kein Hörer zweifelhaft nach Deutung fragen, weil ihm der Tod des Helden, der das Leben in Wonne und Schmerz vollendete, die Trauer der Umstehenden, denen er ein Zeuge der Wahrheit war, die Zusprache des Trostes (Des dur), daß der Tod eine Freistatt öffnet, vor dem Seelenauge schwebt, und er am erlöschenden Schlusse wol spricht: so stirbt ein Held. Eine stumme feierliche Pause verlangt solches Gefühl. Dann aber bricht auch der Gedanke herein: aber er stirbt für Unsterblichkeit, für die wir leben sollen. Dann kann das Finale als ein in sich wieder abgeschlossenes Lebensbild betrachtet werden. Das dazwischen gestellte Scherzo, an sich ein preiswürdiges Stück, wird immer problematisch bleiben, da es dem Einen als ein Aufruf gilt sich aus dem Dunkel des Schmerzes in das Licht des Lebens zu retten, einem Anderen geisterhafte Erscheinungen zu vergegenwärtigen scheint, Vielen wol auch nicht an rechter Stelle hier zu stehen bedünkt.

Dem Tadel der Einseitigkeit setzen sich aus, die nach Erscheinung dieses Genius auf Anderer Leistung nicht achten, selbst wenn denselben eine Annäherung an ihr hohes Vorbild zugestanden werden muß. Dennoch haben namhafte Künstler vorzügliche Werke dieser Gat-

tung geliefert, Romberg in musterhafter Klarheit und Mäßigung, die freilich heutigen Tages als kalte Beschränktheit verworfen wird, Spohr in seiner geistvollen Sentimentalität, welche jedoch ein weislich ordnender Kunstverstand, den die Symphonie stets verlangt, in Schranken hielt, Ries mit nicht geringer Kraft der Phantasie und ernster Gründlichkeit, Feska in einer liebenswürdigen Wahrheit, wenn auch so, daß Individuelles hervorgehoben erschien, Kalliwoda in schöner Abrundung der Glieder und glanzvollem Schmuck, Onslow mit Feinheit, die den Quartettkünstler verräth, doch auch mit erfreulicher Anmuth und frischer Lebendigkeit.

Drittes Capitel.

Werke der Vocalmusik.

§. 1.

Schon wurde oben bemerkt, wie für Vocalmusik früher bestimmte Kunstformen anerkannt und benannt, später aber zum Theil auf die Musik der Instrumente übergetragen worden sind. Dennoch können erst die Werke seit dem funfzehnten Jahrhundert in ästhetische Beurgezogen werden. Was bis dahin die höhere Ausbildung der Kunst noch aufhielt, lag in der Beschränkung auf eine vorausgestellte Theorie, welche langsam aus überkommenen Lehrsätzen des Alterthums und durch eine naturgemäße Umbildung der Grundansichten einem abgeschlossenen Systeme zureifte. Während im Leben der einfache Gesang in Erfindung von Melodieen kunstlos dem Bedürfniß des Gemüths nachkam, ordneten gelehrte Bischöfe die Kirchengesänge, die zum Theil in wechselnden Recitationen der Priester und choralartigen Gesängen der Gemeinde oder Chorknaben bestanden, nach Ge-

setzen der Harmonie, die anfangs noch unvollkommen, doch schon auf geordneten Tonverhältnissen beruhten. Jahrhunderte hindurch begnügte man sich mit dem sogenannten Discantus, in welchem dem Cantus firmus eine extemporirte Stimme begleitend folgte. Erst mit der Einführung des Contrapuncts oder des mehrstimmigen, in verschiedenen Intervallen tönenden Gesangs war eine neue Zeit aufgegangen. Er wurde auf Hymnen, Gebete, Psalmen angewendet, welche früher von der versammelten Gemeinde im Unisono gesungen worden waren, nun in Antiphonien und seit Gregor's Zeit von einem besonderen Sängerchor vorgetragen wurden. Wie im 13. Jahrhundert sich die Mensuralmusik ausbildete und man die Harmonie als den zu mehrfacher Gestaltung befähigten Discantus in Motetten, Conducten, Cantilenen, Rondellen, also in geistlichen und weltlichen Gesängen verwendete, später aber der Contrapunct seine volle Begründung fand, besagt die Geschichte, und es ergibt sich, die ästhetische Ausbildung der Kunst sey durch eine vorherrschende abstruse Theorie langehin aufgehalten worden, so daß in der Nation, in welcher eine musikalische Naturanlage vorwaltete, in Italien die geistvollere Gesangübung sich auf Volksgesänge und deren kunstlose Melodieen beschränkte, dadurch aber praktisch sicherte, was eine theoretische Gesetzlichkeit nur verderbt haben würde. Aus den Niederlanden und von Florenz gingen die ersten contrapunctischen Producte in Messen und Motetten gegen das Ende des 14. Jahrh. aus, doch in einer einförmigen und verworrenen Schreibart, die Okenheim mehr lichtete und zuerst durch einen kraftvolleren Ausdruck belebte; auch war in geselligen Kreisen außer der Kirche, wie später an den Höfen der Fürsten eine gleichartige Behandlung auf weltliche Poesieen (Chansons) übergegangen. Aus der Zeit und Schule von Josquin des Prés (gest. 1515) kennen wir viele Messen, Motetten und weltliche Gesänge für drei, vier und fünf Stimmen, welche von einer geschickten Behandlung

neuer Melodieen zeugen, allein auch eine Menge gekünstelter Sonderbarkeiten und würdeloſe Spiele enthalten. Willaert (geſt. 1563) erweiterte die Zahl der wohl geführten und verflochtenen Stimmen auf ſechs und ſieben, und ließ zwei und drei Chöre eintreten. Dennoch kann von äſthetiſchem Werth der bis zur Zeit der Reformation geübten Compoſition im Allgemeinen und außer den melodiſchen Erfindungen und einzelnen gefühlvollen Stellen ſchon darum kaum die Rede ſeyn, weil bei Meſſen und Motetten auf einen dem untergelegten Text entſprechenden Ausdruck nur geringe Rückſicht genommen wurde. Von zwei Seiten her drängte ſich die Nothwendigkeit dieſer Beachtung auf, indem der nun allgemein eingeführte Choral und das Madrigal eine charakteriſtiſche Bezeichnung des Inhalts nachdrücklich verlangte. Nachdem dann Paleſtrina (geſt. 1594) dem kirchlichen Geſange einen beſtimmten Charakter ertheilt, und die vorher nur auf gelehrte Weiſe behandelte Harmonie mit der dem Gefühl entſtammenden Melodie in die engſte Verbindung gebracht hatte, nachdem Ludovico Viadana 1596 durch die Kirchenconcerte den Chor gegen Tonſtücke für eine Stimme mit Orgelbegleitung vertauſchte, und andererſeits Luca Marenzio (geſt. 1599) die Compoſition der Madrigale auf eine kunſtgemäße Weiſe in Vereinigung der contrapunctiſchen Normen mit Melodie handhabte, und als überhaupt das unter Regeln geſtellte Tonſpiel zur bedeutungsvollen Sprache im Anſchluß an entſprechende Worte ward, da traten beſtimmte abgeſchloſſene Kunſtformen hervor, die ihre beſonderen Geſetze mit ſich führten und im Fortgang der Zeit eine bleibende Anerkennung gewannen.

§. 2.

Verfolgen wir den geſchichtlichen Weg, ſo geht auch hier das, was Natur und Leben erzeugt, der Kunſt voraus; denn der individuelle Geſang des Volksliedes war in alter und neuer Zeit die Grundlage für die

weitere Entwickelung der Vocalmusik, doch zu einem eigenen Besitzthum gelangt, ging von da aus die Kunst, wie überall, ihren besonderen Weg. Absehen können wir dabei von dem, was das griechische Alterthum kunstgemäß ausgebildet haben mag, weil es für uns weder theoretische noch praktische Resultate gewährt, und alle in dieser Gattung bestehenden Kunstformen auf der Grundlage der Harmonik, einer Schöpfung neuer christlicher Zeit, beruht. Sonach sind wir auf diejenige Region des Geisteslebens, in welcher die Musik überhaupt ihre höhere und kunstgemäße Ausbildung gewann, hingewiesen, die Kirche. Für diese ward die Harmonie geschaffen, für kirchliche Verwendung die erste Theorie gegeben; hier fand die gesammte Vocalmusik in der Aufstellung eines Chors die Grundlage ihrer zu erstrebenden Vollendung, im Gegensatz des individuellen Gesangs, der seine Stütze wieder nur in der Harmonie findet. Nachdem nemlich die Gemeinde durch gemeinsamen Gesang Antheil an dem Gottesdienste genommen hatte, wurde ein Chor als Repräsentant derselben aufgestellt, um abwechselnd mit den Gebeten des Priesters Gefühle zum Lobe und zur Verehrung Gottes und seiner Heiligen auszusprechen. Die Menge des Chors führte auf Ausbildung der Mehrstimmigkeit, und an der Hand der Natur zum Besitz des Harmonischen gelangt, riß man sich von der Beschränktheit einstimmiger, doch von Vielen vorgetragener Gesänge los, und schuf den vierstimmigen Satz, in welchem eine Masse von Menschenstimmen, durch die natürliche Verschiedenheit der Höhe und Tiefe aus einander gehalten, in harmonischer Einheit vereinigt wurde. Mit dem Kirchenchor war also eine höhere Stufe der Kunstbildung erstiegen; damit waren erst vollständige Kunstproducte aufzustellen. Mag immerhin die Geschichte berichten, wie die Erfindung der Harmonie als ein Product des weltlichen Lebens zu betrachten sey und sie bei langer Abwehr päpstlicher Beschlüsse, welche der Kirche das durch Alterthum Geheiligte er-

halten sollten, später erst eine unbedingte Aufnahme fand, so blieb die Thätigkeit der Künstler doch vorzüglich, und zwar in den Niederlanden und in Frankreich, auf kirchliche Zwecke gerichtet, und die ersten ausgewirkten Kunstformen, auf welche unsere Betrachtung gerichtet ist, fallen der kirchlichen Vocalmusik zu. Es besaß die Kirche seit dem 13ten Jahrhundert ihre Psalmen, Messen, Motetten, Litaneien, Lamentationen in abgeschlossener Gestaltung, während im Leben die Volkstänze in freier melodischer Bewegung gesungen wurden, die Minnesänger (Troubadours, Minstrels) zur Harfe oder Fiedel ihre Lieder an fürstlichen Höfen oder bei Volksfesten vortrugen, und seit dem 14ten Jahrhundert die Liederkunst in den Meisterschulen gleich einem Handwerk geübt wurde.

§. 3.

Der Chor.

Man erfaßt das ursprüngliche Wesen des Gesangchors nicht richtig, wenn man es psychologisch allein dadurch begründet meint, daß in ihm die Aussprache der Gefühle vieler nach ihrem Charakter aus einander tretender Individuen enthalten sey. Dies kann nicht als das bezeichnet werden, was den Chor überhaupt entstehen läßt, vielmehr erscheint da die harmonische und rhythmische Einheit als eine bedingte und untergeordnete, und vorherrschen müßte die Tendenz das Individuelle gültig hervorzuheben. Der Chor aber beruht seinem ursprünglichen Wesen nach auf ästhetischen Principien. Einmal wirkt der Chor durch die Masse vieler Stimmen quantitativ, und unterscheidet so sich von dem mehrstimmigen Gesang zusammentretender Individuen. Das Gebiet des Ernsten, des Großen, des Erhabenen fällt ihm zu. Dies aber bedingt den Grad und die Art seiner Bewegung, welche in einer Menge keine leichte und flüchtige seyn kann und die schärfere Zeichnung des Charakteristischen ausschließt. Der Componist fehlt daher gegen das Ge-

setz der Correctheit, wenn er dem Chor eine Figuration zutheilt, die richtig und bündig auszuführen nur einzelnen Stimmen möglich wird, oder wenn er für Erhebung und Senkung einen leichten Schwung voraussetzt. Der Chor tritt als Repräsentant einer Gesammtheit, eines Volkes, der Menschheit auf; sein Inhalt beruht in Allgemeinheit. Ein Gedanke ist allen Theilnehmenden gegeben, ein Gefühl durchdringt Alle, Alle verfolgen eine Grundmelodie. Da kann die Vereinigung zur Identität, also zum Unisono werden, und unter Bedingungen mächtig wirken, wie in Händel's Samson. Doch erhöht wird die Schönheit, wenn eine vielgestaltete Mannichfaltigkeit sich einer Idee unterordnet. Da waltet denn das ästhetische Gesetz der Harmonie, welches nicht blos äußerliche Vereinigung, sondern innere Bindung vermittelt. Von verschiedenen, aber harmonirenden Stimmen wird vollständige Aussprache des einen Gedankens zu Stande gebracht, und das Besondere ordnet sich einem Allgemeinen, das Individuelle einem Idealen unter. So stellt der Chor selbst eine ideale Person auf. Damit ist nicht gesagt, was viele Componisten unserer Tage verleitet hat im Chor der Oberstimme die melodische Vorhand zu überweisen und die übrigen Stimmen als Begleitung einer Hauptstimme zu behandeln, was die Einheit auflockert und den Ausdruck des Erhabenen schwächt, ja zur Sentimentalität herabstimmt. Doch ist die Bezeichnung des Charakteristischen nicht ganz ausgeschlossen, insofern es in allgemeineren Formen sichtbar wird. Die zusammentretenden Stimmen halten sich durch Höhe und Tiefe getrennt; ihr Eintritt kann in verschiedener Zeit erfolgen, wie bei der Fuge; die Nachahmung findet ihre Anwendung, doch behauptet jede Stimme ihre selbständige Ebenbürtigkeit. Je größer nun der Umfang ist, innerhalb welchem der Abstand der Stimmen statt findet, desto kenntlicher und wirksamer wird die Eigenthümlichkeit; daher Männerchöre dem sogenannten natürlichen Chore weiblicher und männlicher Stimmen stets in ihrer

Wirkung nachstehen. Doch schreitet die Kunst noch weiter und zwingt disparate Theile, welche in charakteristischer Selbständigkeit aus einander treten, zur Einstimmigkeit sich zu fügen. Besondere Stimmmassen sprechen verschiedene Gefühle, oder gleichartige in verschiedenen Formen aus. Es wird solches Kunstwerk zu einem charakteristischen, und vereinigt mehrfache Melodieen und ungleichartige rhythmische Formen. Die harmonischen Verhältnisse der Töne und der Tact halten das Ganze zusammen; der Contrapunct findet seine Anwendung, und ein weites Feld thut sich dem combinirenden Kunstverstande auf, Melodieen umzutauschen, Gegensätze zu bilden, durch Contraste zu wirken, und in Allem diesen eine höhere Macht des Geistes auszuüben. Großartige Gebilde stellten ideenreiche Künstler in doppelten oder auch in drei- und vierfachen Chören auf, wobei möglich wurde, directe, ja sogar schroffe Gegensätze auszugleichen und zu erweisen, daß dem Menschen vergönnt ist nachahmend in Bildern zu veranschaulichen, wie im Daseyn Alles zu einer großen Weltharmonie einstimmt. Die Anordnung der Doppelchöre läßt eine größere Mannichfaltigkeit zu, als bisher von den Künstlern angewendet wurde, indem sie herkömmlich beide Chöre nur gleichartig in vier Stimmen auftreten lassen. Frauenchöre treten charakteristisch Männerchören gegenüber, wie bei Stadler in der Zerstörung Jerusalems und bei Schneider im Verlorenen Paradies; oder aus dem Gegensatz der Gesinnung ergibt sich eine stark contrastirende Zeichnung, wie in Ries Sieg des Glaubens die Chöre der Ungläubigen und der Frommen. Die Schwierigkeiten sind hierbei nicht geringe; jeder der Chöre muß in sich selbst eine correcte Harmonie bilden und zugleich der größeren Einheit sich fügen. Wie Bach Meister dieser Kunst war, bedarf keiner Nachweisung. Rennenswerth sind vor Vielem der vierfache Chor in der Psalmodie von Romberg, die Psalmen von Spohr. Was die Construction anlangt, soll uns die Behauptung, nur der

vierstimmige Chor sey im Organismus des Menschen begründet, und das mehr als Vierstimmige greife in die Instrumentalmusik über, nicht von der Meinung abbringen, wenn auch die Vierzahl in der Musik das Proportionirte enthalte, werde durch den Zutritt einer fünften und sechsten Stimme die freie und kräftige Belebung erhöht.

§. 4.

Durch Ausbildung des Chors hatte die Kunst unläugbar einen hohen Grad ihrer Entwickelung erreicht, doch erwartete ein anderes Element nicht geringere Pflege, dessen Anforderung durch den Mangel fühlbar wurde, welcher den Chor begleitet, indem er die charakteristische Zeichnung beschränkt und dem Bedürfniß individueller Aussprache nicht genügt. In Chorgesängen wurde der Inhalt des Textes wenig berücksichtigt und das, was den Rhythmus charakteristisch zu wirken befähigt, meistens vernachlässigt. Enge Fesseln hatte die Kunst sich selbst angelegt. Das rege gewordene Verlangen nach vollständiger Befriedigung sollte damit beruhigt werden, daß man in Theaterstücken Chöre in Form der Madrigale mit Recitativen abwechseln ließ. Allein die zurückgehaltene Kraft der Entwickelung brach durch; freier wollte der Gesang werden und auch in Darstellung charakteristischer Schönheit einen höheren Aufschwung erreichen. Aus den engeren Formen heraustretend, zog die Kunst das Individuelle in ihren Kreis, wendete dem Liede, in welchem der Text seine volle Gültigkeit erhielt, eine freiere, aber kunstvolle Behandlung zu und ertheilte den melodischen Gebilden rhythmische Belebung. So ward das Lied zur Arie, und mit Chören in Verbindung gebracht, bildete sie den Inhalt der Oratorien und Cantaten, die ursprünglich auch in kirchlicher Beziehung standen. Noch im 15ten Jahrhundert waren die Volkslieder vorzüglicher als die der Künstler gewesen; vor den Madrigalen besaß man Tanzlieder, in Italien Carne-

valslieder und Villanellen; die theatralischen Darstellungen nahmen Gesänge auf, und wie dorthin Chöre gezogen wurden, wies die kirchliche Musik den Einzelngesang nicht mehr zurück, durch die Mysterien zur Ausbildung des Oratoriums vorschreitend. Blieb auch noch langehin die Motettenform in Anwendung für das Theater, so löste sich die Vocalmusik allmälig aus den beschränkenden Verhältnissen, und die zur Selbständigkeit heranreifende Instrumentalmusik übte einen entscheidenden Einfluß aus, so daß eine allseitige Ausbildung der Kunst herbeigeführt und bestimmte Stilarten gewonnen wurden. Die neuere Zeit ist vorgeschritten um in der Abwechselung und Verwebung obligater Solostimmen dem Chorgesang die Mannichfaltigkeit zu verleihen, welche sonst nur durch beigegebene Instrumente zu erreichen wäre. Jetzt dienen diese Solostimmen dazu, da, wo ein Gedanke charakteristisch bezeichnet und hervorgehoben werden soll, eine feinere Zeichnung auszuführen, oder wo ein Gefühl, durch Innigkeit verstärkt, sich zu hoher Begeisterung aufschwingt, demselben die leichtere Bewegung zu vermitteln.

§. 5.

Eine Ordnung der verschiedenen Kunstformen der Vocalmusik ist kaum anders möglich, als daß wir reinlyrische Vocalmusik von dramatisch-lyrischer trennen, in beiden aber den individuellen Gesang des Liedes, welches mannichfache Modificationen, als Arie, als Duett, als Terzett u. a. aufnimt, von dem Chore unterscheiden. Die herkömmliche Eintheilung in kirchliche und weltliche Gesangstücke beruht auf unbestimmteren Begriffen und betrifft mehr den Stil als die Form, auf welche derselbe angewendet wird.

§. 6.

Kirchliche Musik.

Daß die Musik, wie oben gesagt wurde, die Grund-

lagen eines kunstgemäßen Charakters innerhalb der Kirche und in Beziehung auf kirchliche Zwecke erreichte, dies ward schon dadurch bewirkt, daß das religiöse Gefühl die Wurzel aller menschlichen Gefühle ausmacht, und, in die Sphäre des Idealen erhoben, Religion und Kunst zu gemeinsamer Bethätigung des Gemüths verschmelzen. Doch konnte das Gedeihen nur in christlichen Völkern möglich werden. War nun anfangs für die Musik als Kunst kein Gegensatz vorhanden, so mußte, sobald der Kunstbetrieb in's weltliche Leben überging, auch eine charakteristische Verschiedenheit eintreten. Wir unterscheiden daher auch theoretisch Kirchenmusik als besondere Gattung und können in einem gewissen Sinne von einem Stil der geistlichen Musik sprechen, obgleich damit gewöhnlich dasjenige bezeichnet wird, was Schreibart heißen sollte. Vgl. S. 72 und 81. Auf keiner anderen Stelle haben falsch erfaßte Grundbegriffe zu so unzureichenden Urtheilen geführt, und nirgends ist das Wesen einer Kunstentwickelung so sehr verkannt worden, als in der Ansicht und in dem Streite über das, was Kirchenstil sey. In früherer Zeit suchte man den Unterschied, welcher kirchliche und weltliche Musik trennte, in technischen Regeln, durch welche gewisse Accorde, Fortschreitungen, übermäßige und verminderte Intervallen und dergleichen von jener ausgeschlossen wurden; später ordnete man das Besondere den allgemeinen Begriffen eines strengen und freien Stils unter, ohne für dieselben die entscheidenden Merkmale aufgefunden zu haben. Die Freunde des Alterthums, denen die ächte Kirchenmusik höchstens bis Lotti und Durante reicht, und die verständige Kunst des doppelten Contrapuncts und der Fuge nicht unvereinbar scheint mit den Gefühlen religiöser Erbauung, ohne daß sie sich verdeutlichen, wie eine fugirte Darstellung der flehenden Bitte eines Kyrie eleison entsprechen könne, finden von einer Zahl besonnener Gegner der Kirchenfuge, von Rousseau bis auf Lobe, manchen gewichtigen Grund entgegengestellt. Erweitert

man die Bestimmung dahin, Kirchenstil falle der Darstellung religiöser Gefühle zu, so weiß man nicht, ob damit religiöse Gefühle nur auf die kirchliche Gottesverehrung beschränkt werden sollen, oder ob auch Alles, was außer der Kirche religiösen Sinn in sich faßt und erweckt, in den Kirchengesang aufgenommen und kirchlich verwendet werden dürfe. Auch mit einer Annahme von Graden des Ernstes und der Würde reichen wir nicht aus, weil sie durch bestimmte Linien nicht begrenzt werden können; vielmehr aber muß der musikalischen Kunst das Recht zugestanden bleiben der fortschreitenden intellectuellen und religiösen Entwickelung der Menschheit zu folgen. Wie wir in unserer Zeit in anderer Weise beten und andere Erbauungsreden vernehmen als vor zweihundert Jahren, so wird auch in anderer Weise zur Ehre Gottes und unserer Erbauung in den Kirchen zu singen und zu musiciren uns unbenommen seyn. Nicht Geisteskraft gebricht der neuen Zeit, nicht Wissenschaft, die der Kunst diene; allein die Glaubensansicht ist eine andere geworden und mit derselben die Gefühlsweise. Wie streng auch die römische Kirche über die Unwandelbarkeit ihrer Liturgie wache, vermag sie doch nicht die mit Veränderung der Formen fortschreitende Entwickelung des Geschlechts und der Völker auf einen Ruhepunct zu bannen. Wer aber mag bezweifeln, daß der Künstler zugleich als Organ des in einer Zeit und unter einem Volke herrschenden Geistes wirkt und seinen Producten das Gepräge der Gegenwart nicht entziehen kann? So in der Malerei und Baukunst, wie in der Musik. Durchlaufe man die Geschichte seit dem elften Jahrhundert und man wird wahrnehmen, wie die Kunst stets gegen engherzige Vorschriften kämpfte um freie Bewegung und volles Leben zu gewinnen. Eine in Fesseln der starren Regeln gebundene Phantasie vermag in der Kunst Nichts, dagegen der Antheil an einem idealen Daseyn des Menschen ewiges Besitzthum verbleibt.

§. 7.

Soll der Stil der geistlichen Vocalmusik näher bezeichnet werden, so geschehe es ohne schroffen Gegensatz, damit man nicht auf Grenzen hindeute, die nicht vorhanden sind. Auch entsage man dem Vorurtheile, die Musik, welche außer der Kirche bestimmt sey als schöne zu gefallen, werde in der Kirche dem Zweck der Erbauung so untergeordnet, daß die dort nur dienende Kunst jeden Anspruch auf freie Schönheit aufgebe. Das Interesse am Schönen fällt mit dem religiösen Interesse in Eins; auch die Kirchenmusik gefällt als schöne, aber in einer idealen Beziehung, die das Schöne zum Erhabenen werden läßt. Wir haben das Eine nur festzuhalten, daß religiöse, und zwar christliche Musik zu schaffen sey. Wenn nun das Christenthum der Menschheit einen vorher nicht gekannten Standpunct anwies und den Blick von der Erde ab nach dem Himmel lenkte, so mußte das Gemüthsleben und dessen Aeußerung in Tönen mit dem Fortschritt der religiösen Cultur eine andere Gestalt gewinnen. Beengt erschien zuerst dem Menschen das irdische Daseyn, und in Sehnsucht nach dem Ewigen befangen, von Priesterlehre auf das Verderbniß der Sünde und das Bedürfniß der Gnade hingewiesen, konnte er in seinen Gesängen nur einem düsteren Ernst sich hingeben, und den Schmerz über die Vergänglichkeit des Lebens, die Wehmuth der Reue, das Flehen nach Begnadigung, die tiefste Demuth und Zerknirschung vor Gott in diesem entsprechenden Weisen laut werden lassen. Dazu reichten die geringen Mittel der noch wenig entwickelten Kunst hin. Doch solche Düstenheit lichtete die Zeit und der christliche Mensch gelangte zu größerer Freiheit und zur Freude in Gott; in seiner Brust lebte Vertrauen zu der ewigen Vaterliebe auf, und der Lobgesang, welcher den Weltschöpfer und den Erlöser pries, konnte zum lebensfrohen Hymnus werden, den zu beschwichtigen das hierarchische Verbot vergeblich sich bemühte. So aber gestaltete die Religion des Lebens auch den Stil

der ihr zugehörenden Musik, und den Satzungen der Kirche blieb anheim gestellt, in wiefern er für den Cultus gültig und anerkannt werden sollte. Er ist aber ein idealer durch die Beziehung auf eine höhere Welt und die Gottheit, und faßt jene erhabene Würde in sich, welche den Gefühlen der Andacht, in denen sowohl die Sehnsucht nach dem Göttlichen und der reuige Schmerz über das Entferntseyn von ihm, als auch die Bestrebung es zu erreichen und die Freude ihm nahe zu seyn enthalten wird, eigenthümlich zukommt. Das Sinnliche, Affectvolle, Leidenschaftliche kann hier nicht Raum finden, und da jene Erhebung nur aus einem in sich selbst ruhigen und leidenschaftlosen, wenn auch sonst belebten Gemüthszustande hervorgeht, so kann die zum Ausdruck dienende Schreibart auch nur diejenigen Formen wählen, welche dem Ernst, der Innigkeit und der religiösen Begeisterung entsprechen. Die Beziehungen des menschlichen Daseyns auf ein Göttliches sind aber so vielfach, daß daraus eine unübersehbare Mannichfaltigkeit der Gemüthsstimmungen hervorgeht, und mithin der darstellenden Kunst ein nicht geringerer Wirkungskreis als irgendwo offen steht. Ein lebhafter Aufschwung wird nicht ausgeschlossen, da es auch eine beseligende Freude vor Gott gibt, die jubelnd den Dank für Leben und Erbarmung ausspricht und im Lobgesang des Höchsten sich über alles Irdische erhoben und frei fühlt. Die Begeisterung bewährt schon als heilige einen idealen Charakter, und dringt in das Reich des Unendlichen nicht mit mattem Schritt, sondern im beschwingten Aufflug. Das Leben erweckt sie, doch bleibt ihre Heimath die Tiefe des Herzens, welche von Strahlen eines göttlichen Lichtes, nicht vom Glanz sinnlicher Reize erhellt wird. Für diese Erhebung aber, wie für jegliches religiöse Gefühl, ist auch draußen im Leben durch die an das Endliche geknüpften Beziehungen des Uebersinnlichen reiche Gelegenheit gegeben, und wir begegnen dort einer Musik, die wir ohne Entheiligung auch in die Kirche versetzen

könnten. Dennoch tritt dadurch schon ein Unterschied ein, daß die kirchliche Musik eine generelle Tendenz verfolgt, indem sie ohne Hervorhebung des Individuellen ein gemeinsames Gefühl behandelt und die Totalität des Geistes in Anspruch nimt; daher sie in langsamer Bewegung einherschreitend die Stärke der Harmonie wirken läßt, durch Verwebung der Töne in Contrapunct und Fuge den Verstand beschäftigt und im gleichartigen oder sogar zurückgedrängten Rhythmus den Wechsel individueller Gefühle aufhebt. Nichts desto weniger muß dem Geschmack, der auch das Erhabene und Heilige behandelt, und dem Kunsturtheil, welches dem Stoffe die entsprechende Form zuführt, die Wahl der Mittel überlassen bleiben, mit denen der Zweck der Erbauung und Andacht nach der einmal bestehenden Glaubensansicht erreicht wird; es darf keiner Zeit und keinem Volke das Recht benommen werden in eigenthümlicher, wenn nur würdiger und christlicher Weise Gott zu verehren und in der unmittelbaren Sprache des Herzens zu verherrlichen. Formen und Grenzen können da nicht willkührlich vorgeschrieben werden, und neben der Messe im sogenannten strengen Stil der alten Zeit behauptet nicht unwürdig eine andere ihre Stelle, die, entfernt von leichtfertigen Tonspielen, den Besitz reicherer Kunstmittel und die errungene höhere Ausbildung der Kunst auf eine religiöse Darstellung verwendet. So stehen neben dem frommheiligen Palestrina, dem tiefsinnigen Orlando, dem innig fühlenden Durante ebenbürtig der evangelische Bach, der die Schrift auslegt wie ein begeisterter Priester, der im Großartigen unerreichte Händel, aber auch der gemüthvolle, in alterthümlichen Formen elegante Michael Haydn, der mit Anmuth vertraute Hasse, und wenn Joseph Haydn in seiner Freude, mit der er durch Gottes Welt wandelte, bisweilen vergaß, daß, was er aus kindlichem Gemüth und rücksichtsloser Unbefangenheit schrieb, für die Andacht einer betenden Gemeinde bestimmt seyn und dem Texte entsprechen sollte, so wird

gar oft sein vertrauenvoller Glaube und die Wahrheit seiner Gefühle unsere Verehrung auf sich ziehen. Wie Niemand gelingen wird eine Tragödie, wie Griechen sie schufen, in unserer Zeit zu dichten, so vermag auch Keiner wie Palestrina kirchliche Musik zu schaffen; selbst jede Nachahmung des Alterthümlichen muß mißglücken, da sie immer nur die äußere Form betrifft. Dafür sind ja eben die Werke einer alten und verschiedenen Zeit erhalten, daß, wem der alte Glaube zuspricht und jener kindlich fromme Sinn nicht mangelt, sich an ihnen erfreuen und erbauen soll. Im Besonderen darf nicht übersehen werden, welche verschiedene Bedeutung kirchliche Musik für Katholiken und für Protestanten hat, nicht allein dadurch, daß im katholischen Gottesdienste die Musik unmittelbar in den Cultus eingreift und ihn selbst ausmacht, in der protestantischen Kirche sie außer dem Choral nur zur Anregung der Andacht, und man kann sagen, zur religiösen Ergötzung dient, sondern auch insofern eine abweichende Glaubensansicht zum Grunde liegt, dort das Verlangen nach Versöhnung eines sündigen Geschlechts, hier der gläubige Aufblick zur Vaterliebe Gottes vorwaltet, dort der Gottesdienst als ein Opfer äußere Zeichen und Ceremonieen in sich faßt, hier der betrachtende Verstand vorzügliche Bethätigung findet. So wird für den katholischen Cultus bei dem überwiegenden Streben nach Versinnlichung eine Beschränkung, welche den feierlichen Ernst vor nichtiger Zerstreuung sicher stelle und den Geist nach Innen richte, nöthig, während der protestantische einer Belebung der Phantasie bedarf, um dadurch dem Gemüth Aufschwung und tiefere Erregung zu vermitteln. Rechtfertigung findet daher der Componist, wenn er hier die Grenzen nicht anerkennt, die dort zu ziehen nicht etwa ein alterthümliches Gesetz, sondern der unverrückbare Zweck und das innere Wesen der Kunst gebietet. Auch erklärt man aus diesem Grunde, warum in neuerer Zeit namentlich unter Italienern die Kirchenmusik unläugbar entartete;

denn wo im Zwiespalt des Glaubens und Wissens keine religiöse Ueberzeugung mehr in die Tiefe des Herzens eindringt, da bleibt Nichts übrig als die einmal gegebenen Formen mit dem zu erfüllen, was wenigstens die Einbildungskraft beschäftigt und dem äußeren Sinne schmeichelt. Dann aber bleibt auch das Verderbniß nicht fern. Wir vernehmen dann in dem Heiligthum der Andacht frivole weltliche Gesänge, ausgelassenen Jubel, schmachtende Zärtlichkeit, modische Virtuosität, wie das Theater dies besitzt. Solchem Unwesen, welches die Religiosität untergräbt, zu steuern, reicht die Macht eines kirchlichen Gesetzes kaum hin, vielmehr sollte jeden Künstler das Gewissen mahnen, welch heiliger Beruf ihm verliehen ist an geweihter Stelle Gott zu verherrlichen und das Werk der Erlösung zu feiern. Achtbare Künstler haben sich auf solchen Abwegen betreffen lassen.

Gehen wir darauf näher ein, was christliche Kirchenmusik seyn soll, so ist alles Unklare und Trübe zu verbannen, das Sinnliche nicht für einen mystischen Trug zu verwenden, vielmehr die aus dem reuigen Gemüthe schwacher Menschheit stammende Düsternheit durch das Licht einer Glaubenszuversicht zu erhellen, die mit der Tugend und Liebe in Eins verschmilzt. Man hat Popularität zum Gesetz machen wollen, damit aber etwas höchst Unbestimmtes ausgesprochen. Die versammelte Menge schließt in der Kirche eine zu große Verschiedenheit der Bildungsgrade in sich, so daß dem Musiker wie dem Dichter der Standpunct frei gegeben werden muß, von welchem aus er nach Maaßgabe des Gegenstandes zum Volke rede, er aber nicht genöthigt werde nur Ungebildete vorauszusetzen. Dabei aber dürfen wir nicht Einfachheit, in welcher das Erhabene und Würdevolle erscheint, mit Popularität verwechseln. Dem religiösen Gefühl kommt an sich Allgemeinheit zu. Da stimmt leicht jedes Herz ein, da versteht Jedes die ohne Begriffe wirksame Sprache und theilt mit Anderen die gleiche Rührung; warum sollte der in dem Einfachen gebor-

gene kräftige Inhalt erst verflacht werden, um Eingang bei den Schwachen zu finden? In unseren Tagen, nachdem die Musik zu einem früher nicht geahndeten Reichthum gelangt ist, erhöhen sich die Schwierigkeiten; denn es wird Selbstverläugnung nöthig und geniale Kraft, die mit Oberflächlichem und Scheinglanz sich nicht befaßt, sondern aus der Tiefe des Gemüths mit sicherer Hand schöpft. Willig mag man den Klagen über den auf heiligem Boden Ungebühr übenden Leichtsinn beistimmen; doch wird man auch der fast modisch gewordenen Reden über Herstellung der alten einfachsten Weise und die längst entschwundene Classicität überdrüssig. Religion, wissen wir, läßt sich nicht wie Pfropfreiser den Künstlerseelen einpflanzen, und zu jeder Zeit gab es hohle und leere Gemüther, in jeder hat man für die Kirche nichtsnutzige Compositionen geschrieben, von denen die nächste Generation keine Kunde bekom. Und so haben wir nicht alte Formen zurückzurufen, sondern den Geist, der in diesen Formen lebte, aber auch in andere, dem Fortschritt der Kunst entsprechende wieder einkehren kann. Wohnt in einem genialen Künstler, der im vollen Besitz der nun errungenen Kunstmittel sich auf den höheren Standpunct erhob, der reine Christusglaube und ist er für unbefangene Hingabe an das Heilige und Göttliche befähigt, hat er die vernommenen Worte der Anbetung, der Demuth, des reuigen Schmerzes in Lebensgefühle umgewandelt, so wird er Werke schaffen, die auch in neuen Formen den Alten gleich kommen, ja sie übertreffen. Wie sehr auch das Gebiet der musikalischen Kunst sich erweitert hat, bleibt hier der Gesang die Hauptgrundlage, und wo Instrumentalbegleitung mitwirkt, soll dieselbe, ohne nach Selbständigkeit zu ringen, stützend und verstärkend, ergänzend und in harmonischem Verhältniß sich verbinden; die wesentliche Form aber bietet der Chor dar, welcher eine christliche Gemeinde vertritt, und ohne vorragende Persönlichkeit die Stimme

des Glaubens und der Anbetung als Stimme der Welt vernehmen läßt.

§. 8.

Um jedoch auch hier nicht zu verwerfen, was, ohne dem Begriff des Kirchlichen genau zu entsprechen, den Beifall kunstverständiger Beurtheiler auf sich gezogen hat, erkenne man willig an, daß nicht alle religiöse Musik, obgleich sie aus frommer Begeisterung stammt, sich für die Aufnahme in den kirchlichen Cultus eignet, und im Kreise gebildeter Hörer Andacht und Rührung durch Mittel erweckt werden können, welche von der Kirche ausgeschlossen bleiben müssen. Dahin gehören diejenigen Werke, in denen die Darstellung zum Dramatischen hinneigt oder in welchen das Individuelle hervortritt; nicht minder diejenigen, in welchen eine reichere Ausstattung, mit Schonung der religiösen Würde, der gesteigerten Bildung der Kunst entspricht, oder das Erhabene im Glanzvollen, das Innige im Anmuthigen erscheint. Selbst die Beziehung religiöser Ideen auf das Leben und dessen gesellige Verhältnisse gewährt dem Dichter und so auch dem Tonkünstler einen brauchbaren Stoff. Diese Musik ist für geistliche Concerte, für Sängervereine und häusliche Andacht zu bestimmen, welches Alles der alten Zeit fremd war. Bei dieser Unterscheidung erhalten wir Raum für vieles Treffliche, und sichern der Kunst eine Wirksamkeit, die mit ihrem ursprünglichen, auf das Leben gerichteten Wesen vollkommen einstimmt.

§. 9.

Der Text.

Der Tonsetzer tritt bei der Vocalmusik in ein nächstes Verhältniß zum Dichter, es mag dieser die Verbindung vor Augen gehabt haben oder nicht; der Gesang ist an einen Text gebunden. Wenn hierbei jede Art der Gesangwerke ihre besonderen Bedingungen mit sich führt, geht doch eine allgemeine Gesetzlichkeit voraus, nach wel-

cher die Begeisterung des Dichters eine gleichartige in dem Componisten erweckt und Schönheit der Darstellung erwirkt. Einer irrigen Ansicht folgend hat man die Stimme im Gesang so betrachtet, als trete sie an die Stelle eines Instruments, und müsse streben, das, was ihr als Naturlaut anhänge, zu verflüchtigen. Dies würde eine Trennung von dem Worte voraussetzen, welche doch nie statt finden darf. Im Gegentheil ist jede instrumentale Behandlung der Stimme als eine Ueberschreitung der angewiesenen Grenze dann zu betrachten, wenn entweder die Correctheit durch Vernachlässigung des Naturgemäßen verletzt wird, so daß die Noten nicht gesungen werden können, oder wenn ein Grund für die weitere Ausführung durch Töne, also durch Passagen, nicht in der Bedeutsamkeit des Worts gegeben ist, in welcher Hinsicht manches Fehlerhafte nachgewiesen werden kann. Die Worte sind nicht als bloße Unterlage der Töne, diese nicht als Beigabe zu betrachten; vielmehr verschmilzt Ton und Wort zu einem Dritten, in welchem die Theile gegenseitig sich ergänzen. Der Gedanke erhält zwar gleichsam einen Körper, doch ist die Einheit so innig, wie in der Verbindung von Seele und Leib, von Geist und Sinnlichkeit. Darauf hat der Componist sorgsam zu achten, damit in seinen Melodieen nie eine Spaltung sichtbar werde, und der Ton und das Wort nicht neben einander herlaufen. Was er in Hinsicht richtiger Accentuation zu leisten hat, lehrt ihm das Gesetz der Correctheit. Wandelt sich für den Gesang das in Begriffen Gegebene in ein innerlich Gelebtes um, das nun unmittelbar zur Entäußerung gelangt, so kommt dem Componisten zu, dasjenige, was der Begriff kurz und abgeschlossen bezeichnet, in mehreren Tönen darzustellen, um den ganzen Inhalt zu veranschaulichen.

§. 10.

Eine nicht geringfügige Aufgabe betrifft die Wahl des Textes. In ältesten Zeiten war diese stets und in-

sofern die Musik ein gleichartiges Organ des Gefühls in der Sprache aufsucht, mit zureichendem Grunde nur auf rhythmische Dichtungen gerichtet, selbst noch in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche. Drauf aber fügte sich die geistliche Musik dem Kirchengebrauch, und man wählte die im Cultus angenommenen Gebetformeln und Sprüche der Bibel, was um so eher möglich war, als damals der musikalische Rhythmus noch keiner strengen Regel unterlag. Als dieser durch gesetzliche Messung bestimmt ward, ergänzte die Musik, was dem prosaischen Texte in dieser Hinsicht mangelte, oder gestaltete die Worte durch Umtausch und Versetzung nach sich. Beibehalten aber wurde dieser Gebrauch mit einem zureichenden Grunde. Eine heilige Musik verlangt eine heilige Sprache, und diese enthält die Bibel, deren kurze kernhafte Aussprüche in rhythmische Verse umgestaltet stets an Würde und Kraft verlieren. Gereimte Liederstrophen, wie z. B. Homilius, Rolle, Schicht sie wählten, werden in feierlichen Motetten stets mißfallen und matt erscheinen, namentlich wenn der Reimfall nicht durch den Rhythmus verdeckt wird. Jede Breite des Gedichts verflacht noch mehr im Gesange, lange und gedehnte Phrasen sind schon wegen der damit verbundenen Ungefügigkeit für einen Chor unbrauchbar. In früherer Zeit fehlte man nicht selten auf geistlose Weise, indem man dogmatische Sätze behandelte, in denen keine Spur poetischen Lebens oder gemüthlicher Ansprache zu finden war; da mußten starre abstracte Lehren in Musik gesetzt fast lächerlich erscheinen. Wie sollte bei frostiger Prosa eine künstlerische Begeisterung zu erwarten stehen? Der katholische Cultus gebietet überdies Beibehaltung der lateinischen Sprache, welche den Messen und Offertorien gesichert bleibe, einmal weil die herkömmlichen Texte durch ihr Alter gewissermaßen geheiligt sind, und dann, weil sie wirklich Besseres enthalten als eine Uebertragung geben kann, die nur zu leicht das einfach Würdevolle in Weichliches verwandelt, oder sich in kalte

Reflexion verliert. Beethoven und Andere legten ihren Messen einen deutschen Text unter, sicher nur um auch außer der Kirche oder in protestantischen Annahme zu finden; allein es geschah immer mit Schmälerung der ursprünglichen Bedeutung und der religiösen Würde, abgesehen von den Vortheilen, welche das Sonore der lateinischen Sprache gewährt. Wie steht z. B. einem Gloria in excelsis Deo das deutsche: Ehre sey Gott in der Höhe an Klangfülle und rhythmischem Ausdrucke nach! Dies wollte Wendt bessern und dichtete: Lobgesang sey Gott in der Höhe. Im Allgemeinen kann man annehmen, daß eine fehlerhafte Wahl dem Componisten zur Schuld falle, möge sie auf Leichtsinn oder auf Mangel an ästhetischer Bildung zurückgeführt werden. Die Erfahrung weiset freilich auch nach, wie einsichtsvolle und besonnene Künstler sich mit Texten begnügen, die zwar nicht ganz untauglich oder widerfällig sind, doch einen sehr geringen poetischen Gehalt in sich tragen und schon als Gedichte nicht befriedigen. Dies geht aus einem mehrfachen Grund hervor. Gedichte dieser Art bieten entweder dem Musiker einen größeren Raum dar, den zu erfüllen ihm zur erwünschten Gelegenheit wird, oder sie haben die Eigenschaft, welche die Grundlage aller Schönheit ausmacht, Anschaulichkeit vor manchem geistvolleren Gedichte voraus. So sind sie der musikalischen Belebung nicht hinderlich und überlassen dem Tonsetzer die Hauptrolle. Auch kann ein Gedicht bei geringer Belebung der Phantasie und mangelhafter Form dennoch Wahrheit und Reinheit des Gefühls enthalten, die zu erfassen dem Componisten die erste Aufgabe gilt, und wobei er von seiner Seite ergänzt, was der Dichter nicht geben konnte. Dagegen sollten rechtschaffene, das ist nicht selbstgefällige Künstler wohl bedenken, welch großen Vortheil ihnen ein guter poetischer Text verleiht und wie durch einen solchen erst das Werk gehoben wird. Wie schmälern den hohen Werth von Beethoven's Christus am Oelberge die trivialen und an's Lächerliche strei-

fenden Worte; wie sehr werden dagegen Romberg's Cantaten durch Texte von Schiller gehoben! Jenes Gedicht eines wiener Poeten ermangelt nicht der poetischen Erfindung, allein die Gedanken sind geistlos, die Worte gemein. Immer läuft der Tonsetzer, wenn ihn nicht ein besonnenes Urtheil bei der Wahl der Texte begleitet, Gefahr in die von dem Dichter begangenen Fehler unwillkührlich gezogen zu werden. Warum z. B. die Composition des schiller'schen Liedes an die Freude nicht gelang, ist sonder Zweifel dem Dichter zuzuschreiben. Die triviale Stelle im Christus am Oelberg: Was soll der Lärm bedeuten? u. s. w. zog auch Beethoven in's Gewöhnliche herab. Man spricht wol von dankbaren und und undankbaren Texten; allein diese sollten gar nicht gewählt werden, weil nur selten gelingt ein untaugliches Gedicht zu einem tauglichen umzuschaffen. Mozart mußte sich oft anderen Text denken, den er componirte.

§. 11.

Ein poetischer Text eignet sich zur Composition durch reiche lyrische Darstellung, in welcher der unmittelbarste Ausdruck des Innern enthalten ist. Das Gefühl darf nicht von Reflexion des Verstandes überwogen, nicht dnrch Auffassung äußerer Gegenstände dem inneren Leben entzogen werden. Verbindet sich nun solche Aussprache, die in alle Formen des Schönen aufgenommen werden kann, mit Tönen, so wird der Gesang zur unmittelbaren Offenbarung der Gemüthswelt durch alle Grade der tieferen oder geringeren Anregung, des höheren oder gemäßigten Aufschwungs. Der Ton bringt seine Wärme mit sich und durchdringt damit das Wort. Hier aber sehen wir dennoch eine Grenze gezogen, die von Tonkünstlern nur zu oft übersehen wird. So viel des inneren Lebens der Gesang auch aufnimt, endet seine Wirksamkeit da, wo der Mensch aus sich heraustritt und seine Kraft und Thätigkeit einem fremden Gegenstande dahingibt. Dies geschieht nicht blos in der Er-

fassung äußerer Dinge oder in Beschauung von Begebenheiten und Thaten, woraus eine erzählende oder beschreibende Darstellung hervorgeht, sondern auch in der Aeußerung der heftigsten Leidenschaft. In beiden Fällen reicht Gesang nicht aus und überläßt der Declamation den Vorrang. So aber schließen wir nicht allein epische Dichtungen von der musikalischen Behandlung aus, sondern müssen das Unzureichende anerkennen, mit welchem Künstler die Leidenschaft in ihrer heftigsten Aufregung und in dem Verlorenseyn an eine Macht, die den Menschen zu entfremden droht, durch Verschmelzung der Musik mit dem Worte darzustellen versuchen. Ist's auch der Instrumentalmusik möglich diese Zustände in analogen Zeichen zu schildern, so widerstrebt die Natur des Gesangs, und es kann da der Mensch nur durch gesprochene Worte sich Genüge leisten. In der höchsten Steigerung wird der Affect als Gesang leicht zur unnatürlichen Carricatur, in der beschaulichen Betrachtung mischt der Gesang Fremdartiges bei und trübt die Beschauung.

§. 12.

Das Recitativ.

Zwischen Beiden, der Rede und dem Gesang, steht das Recitativ in der Mitte, das gemüthliche Element mit dem verständigen verbindend, eine musikalische Declamation, in welcher der melodische Ton eine schärfere syllabische Articulation annimt, von den zum Grunde liegenden Harmonieen geleitet, dabei aber einer freien rhythmischen Bewegung anheim gegeben ist, die nur durch die Worte und deren Inhalt bestimmt wird. Irrig würden wir nach einem einzelnen Erfinder fragen, da der recitative Vortrag, aus alter Griechenzeit überliefert, zu verschiedenen Zeiten Aufnahme in den besonderen Arten der Vocalmusik fand. Auch die Erneuerung kann weder Marco Antonio Cesti, noch dessen Lehrer Carissimi zugesprochen werden; denn schon früher erschienen recitativische Compositionen in den Theaterstücken des

15ten Jahrhunderts, wie namentlich in Schäferspielen; auch erzählt die Geschichte, wie Caccini und Corsi zu Florenz um's Jahr 1590 an der Herstellung des altgriechischen Recitativs eifrig arbeiteten. War ja doch die sogenannte Musica parlante, aus welcher der größte Theil der theatralischen Musik bestand, lange Zeit eine Art Recitativ. Was früher Dürftigkeit der Kunst verrieth, ward später zu deren Reichthum. Das Recitativ mußte aber eintreten, sobald man das Wesen der Gesangmusik vollständiger erfaßte und auf der einen Seite dem Ausdruck der Worte das gebührende Recht zusprach, auf der anderen das musikalische Element in der damit verbundenen Instrumentalmusik hervorhob, bis daß Beides wieder zur Einheit in dem eigentlichen und von Instrumenten begleiteten Gesang gelangte. Alessandro Scarlatti erwarb sich das Verdienst dem Recitativ die Ausbildung zu gewähren, in welcher es zur bestehenden Kunstform wurde. Er verband mit demselben eine obligate Instrumentbegleitung und bewirkte dadurch die Unterscheidung zweier Arten, des einfachen, von einem Baß oder der Orgel oder dem Pianoforte begleiteten (recitativo parlante) und des instrumentirten, das ist mit dem Orchester verbundenen (stromentato) Recitativs.

§. 13.

Die ästhetische Bedeutung des Recitativs beruht darin, daß eines Theils der Gedanke freien Spielraum gewinnt, aber durch das beigemischte Ingredienz des Gesangs in Beziehung auf das Gemüth erhalten wird, anderen Theils die heftigere Gemüthsbewegung in Leidenschaft und Affect das Wort ergreifend nach außen strebt und eine ruhige Beschauung nicht zuläßt. Um Jenes zu erreichen ist der Rhythmus frei gegeben und den Worten ein Uebergewicht gestattet, so daß von ihnen die Accentuation entnommen, und dem Vortrag ohne strenge musikalische Notirung überlassen wird den Ausdruck nach dem Inhalt zu modificiren. Der Rhythmus der Rede be-

stimmt den musikalischen, obgleich man irrt, wenn man eine gänzliche Tactlosigkeit annimt, und von einer Willkühr Vieles in's Breite redet. Schon Schulz hatte das Wahre erkannt, als er behauptete, das Recitativ sey in Tact zu singen, doch so, daß der Hörer nicht nachmessen könne. Darin eben liegt die Schönheit dieser Kunstform, daß sie eine freie Regelmäßigkeit in sich faßt und einem inneren Gesetze folgt, welchem keine äußere Berechnung zum Grunde liegt. So hat jedes Recitativ seinen eigenen Tact, dessen Vernachlässigung im Munde des Sängers leicht Verunstaltung herbeiführt. Dem Componisten fällt auf der anderen Seite zu den Mangel einer ausgebildeten Melodie durch Annäherung an dieselbe in der nach dem Wortinhalt gewählten Tonfolge auszugleichen. Verweilt er in den engen Grenzen einer einzigen Art der Intervallen und scheut er sich in entlegenere Tonarten überzugehen, so gebricht der Composition Leben und Anmuth; doch kann ein Uebergang in ferne Regionen nur durch Motive der Worte bedingt werden; hierbei aber hat der Künstler auf die charakteristische Bedeutung der Tonfolgen und Intervallen aufmerksam zu achten; denn der Gedanke erhält durch eine chromatische Folge eine ganz andere Färbung als in der diatonischen, und von dem ruhigen Ausdruck der Secunde ist der sehnsuchtsvolle der Septime, von der Bestimmtheit einer großen Intervalle die leidenschaftliche Steigerung der übermäßigen kennbar verschieden. Nicht beschränken dürfen wir nemlich die Bestimmung des Recitativs auf Erzählung und Reflexion; die tiefsten Erregungen der Leidenschaft, das plötzlich wechselnde und unstete Gefühl, wo der Gesang nicht ausreicht und eine festgehaltene Form nicht möglich wird, nimt es in sich auf, und weit schneller und abgerissener kann in ihm ein Umtausch der Situationen eintreten, als im Gesange. Die Recitative im Anfang des dritten Acts der Jessonda seyen als Beweis genannt, wie viel Musik in Aussprache heftig erregter Zustände und inniger Gefühle durch

diese Darstellungsform vermag. Nach dieser charakteristischen Zeichnung und nach der Beigabe der Begleitung, indem da, wo Instrumente in Zwischensätzen den Inhalt auf Melodie und harmonische Combinationen zurückführen und das Gefühl des Hörers durch unmittelbare Ansprache bethätigen, eine größere Lebendigkeit und Stärke erreicht wird, läßt sich auch der Unterschied des Recitativs in kirchlicher Musik und in der Oper, den Manche gar nicht zugestehen wollen, erkennen. Darnach sind aber auch die verschiedenen Wege, welche Händel, Gluck, Mozart und Neuere betraten, zu beurtheilen.

§. 14.

Nicht mit Unrecht unterschied man zwei Arten des Recitativs, bestimmte sie aber irrthümlich, oder nach dem vorhandenen Mißbrauch, als Recitative gleichgültigen und gefühlvollen Inhalts. Zu jenen könnten allerdings gelesene Briefe, Berichte, Gespräche, wie wir oft in prosaischen Opern hören, gezählt werden. Allein die Rede (Gedicht kann man nicht sagen), welche allen Antheil des Gefühls ausschließt, läßt überhaupt keine musikalische Behandlung zu, und wenn der recitative Vortrag Vieles aufnimt, was gesungen in's Absurde übergehen würde, können wir nicht von einem gleichgültigen Inhalt des Recitativs sprechen. Dagegen ist von der Aeußerung leidenschaftlicher Bewegung die Aussprache der ruhigen Betrachtung, die zugleich das Gemüth berührt, wesentlich verschieden. Steigert sich diese Theilnahme, so geht der Vortrag in melodische Form des Arioso über, wo der Rhythmus ein gebundener wird, sollte er auch nur wenige Tacte treffen. Der Componist beurkunde seine Befähigung vor Allem in der sicheren Wahl der Darstellungsform; dann greife er nach den entsprechenden Mitteln des Ausdrucks. Hierbei beachte er, daß nicht immer durch frappante Uebergänge oder sprungweise erreichten Tonwechsel das Erforderliche gewonnen wird, da im Gegentheil das Einfache und na-

türlich sich Verbindende oft die größte Wirkung hervorbringt. Das Gesetz der Correctheit aber kann ihm hier namentlich zum Vermittler des Schönen werden. Er hat daher, indem er jeder Sylbe einen besonderen Ton verleiht, die Einschnitte und Ruhepuncte nach dem Sinne der Rede zu ordnen, den Wortaccent namentlich in rhetorischen Formen der Frage, der Ausrufung u. dgl. genau zu beachten, die Veränderung der Harmonieen und die Uebergänge in fremde Tonarten nicht auf Nebenworte fallen zu lassen, auf Veranlassung des Inhalts den melodischen Fortschritt der Stimme aufwärts oder abwärts zu lenken, damit das pathetisch Scheinende nicht zur Unwahrheit werde. Nicht geringe Sorgfalt zieht auch die Begleitung auf sich. Wo Instrumente die Stimme nur im Unterbau stützen oder sie in Grundaccorden leiten, ist ruhigere Betrachtung und sittiger Ernst der Rede vorauszusetzen; bei heftigem Affect tritt die vollere und figurirte Begleitung verstärkend und die Zeichnung ergänzend ein. Hierbei wurde Tonmalerei zu aller Zeit eifrig betrieben, verfiel aber auch in's Lächerliche bei Telemann, oder hatte die Rechtfertigung von dem Charakter heiterer und komischer Darstellung zu entnehmen, wie in Haydn's Jahreszeiten.

Auch dem Sänger bleibt hierbei mehr als irgendwo überlassen, und derselbe hat nicht allein durch richtige Accentuation der Worte, durch reine Intonation und deutliche Aussprache das Gesetz der Correctheit zu erfüllen, sondern ihm wird aufgegeben sowohl durch den abgestoßenen Vortrag das Eigenthümliche der Recitation kenntlich zu machen, als auch das Ganze in stets belebtem Fluß zu erhalten und jeder fremdartigen Zugabe in schmückenden Coloraturen sich enthaltend, doch durch feinere Nüancirung, wie durch Vorschläge, durch Anhalten, durch Schärfung der Töne, was nicht in Noten angedeutet werden kann, einen charakteristischen Ausdruck zu verleihen. Er muß nicht allein mit den Regeln der Declamation genau bekannt, sondern auch mit dem

Wesen der Harmonie, auf welcher die Tonfolge im Recitativ beruht, vertraut seyn, und wird aus dem Inhalt der Worte und der in ihm angeregten Seelenstimmung entnehmen, auf welchen Stellen und in welchem Grade er sich dem melismatischen Gesange nähern dürfe, auch wenn der Tonsetzer eine bestimmte Angabe unterlies. Oft vermag ein einzelner Ton, der einem anderen sich bindend anschließt, den Antheil des Gemüths treffend zu bezeichnen, wie die Bindung auf dem Worte er sinkt in Graun's Passion. Findet sich ein als Arioso eingeschalteter oder am Ende angefügter Satz vor, ist zwischen diesen Theilen ein Gleichgewicht festzustellen und der Uebergang jeder Schroffheit zu entnehmen.

§. 15.

Fuge.

Bei dem Chor kommt die Fugenform in besondere Betrachtung. Das Grundwesen der Gesangfuge stimmt aber im Allgemeinen mit der Gesetzlichkeit überein, welche die Instrumentalfuge regelt, und wir können daher auf das oben Gesagte zurückweisen, um nur dasjenige beizufügen, was der Gesangfuge eigenthümlich als solcher zukommt.

Die Fuge bildete sich im Gesang aus, war ein Eigenthum der Kirche, und hat, wie künstlich sie auch zu seyn scheine, in den Zeiten ihre vorzüglichsten Bearbeiter gefunden, in welchen der kirchlichen Musik die wesentliche Reinheit durch Abgrenzung der Kunstformen bewahrt wurde. Was die Lehrer einer für uns alten Zeit außer den technischen Regeln der Composition in ästhetischer Beziehung aussprachen, darf nicht als unbedeutend übersehen werden; es enthält vieles Wahre, und dies in einfacher Weise dargelegt, die eine neue Doctrin mit aufgedunsenem Wortkram vertauscht. In der Fuge eines Gesangchors vereinigen sich getrennte Stimmen auf eigenthümlichen Wegen zu der Aussprache einer Wahrheit. Daher wird hier nicht allein Einheit ver-

langt, sondern auch Bedeutung. Der zu verarbeitende Satz kann nicht ein inhaltloser oder flacher seyn, weder in Hinsicht des Textes noch auch der musikalischen Behandlung desselben. Kraft und Würde werden erfordert; denn es soll ein Streben und Ringen nach einem Zielpuncte dargestellt werden, wobei alles Tändelnde und Unbedeutende nur in's Lächerliche fallen würde. Hören wir des ehrwürdigen Scheibe Lehre. Er schrieb S. 138 des 1. Theils seines kritischen Musicus von den Gesangfugen: „Sie müssen jederzeit einen prächtigen, deutlichen und ungekräuselten Satz zum Grunde legen. Je weniger aber das Thema gekünstelt ist, desto vollkommener und angenehmer wird auch die Ausführung seyn. Ein kurzer singender Satz wird dazu die besten Dienste thun, da hingegen ein allzu bunter Satz durch eine künstliche Ausarbeitung unnatürlich, verdrießlich und undeutlich wird. Man hat sich in diesen Stücken ohnedem überaus vorzusehen, damit man nicht aus dem Erhabebenen und Prächtigen in das Schwülstige fällt." Die Fuge soll ein Werk architektonischer Schönheit seyn; dann aber muß Belebung und intensive Kraft hinzukommen. So ergibt sich, daß die künstlerische Combination Klarheit und deshalb auch Faßlichkeit mit sich führe, nicht Ueberladung und gehäufte Schwierigkeit Dunkel verbreite, und während ein ungehemmter Fluß der Melodie hierbei zu erhalten ist, der bestimmte und geistvolle Ausdruck nicht mangle. Ohne Erfüllung dieser Bedingnngen wird die Vocalfuge, die zugleich mit den Worten wirken soll, weit mehr als die instrumentale zum kalten Werk des Verstandes, das höchstens ein technisches Interesse gewähren kann. Die Frage, „ob die Fuge beim kirchlichen Gottesdienste eine Aufnahme finden dürfe," wobei man namentlich den Mangel an Popularität als Gegengrund aufstellt, erledigt sich mithin von selbst, da Alles von der Art der Behandlung abhängt. Wer möchte läugnen, daß das Verworrene und Schwülstige, das Gefühllose und Frostige auch dem Ge-

bildeten, und außer der Kirche, nicht gefallen kann, das in Klarheit sich erhebende Große und Kräftige auch minder befähigte Gemüther mächtig ergreift.

§. 16.

Dieses Alles haben geistreiche Meister immer als gültig anerkannt und ihm Folge geleistet. Wenn wir auch nicht die Wahrheit überbietend von einem „unendlichen Tiefsinn" in der Fuge der G-Dur-Messe von Bach sprechen möchten, lehrt dieser Meister doch durch sein Beispiel, wie sowohl in Erfindung des Thema, als auch in der Ausführung Kraft und charakteristische Haltung, Klarheit und Würde zur künstlerischen Tugend wird. Energisch und feierlich ist der Gang, den Bach in der Fuge des Heilig: Alle Lande sind seiner Ehre voll, mit prächtigem Schmuck ausführt; fester Glaube und ein muthvolles Vertrauen spricht in Graun's Chor: Freut euch all' ihr Frommen; klar und rein, und dadurch leicht und tief in des Hörers Seele eindringend wirken Haydn's Fugen in der Schöpfung; Händel zeichnet in dem Chor: Er traute Gott, der helfe ihm aus, im Messias, den Charakter des Spottes und der Bitterkeit mit fester Hand; ungemeine Kraft erfüllt Romberg's vierchörige Fuge in der Psalmodie, ein großartiges Meisterstück des Contrapuncts. Schon die Doppelfuge entwickelt einen großen Reichthum, der in klarer Darlegung mehr als in einer anderen Kunst anschaulich werden läßt, wie viel der menschliche Geist in Combinirung der mannichfaltigsten Formen für Aussprache einer einzigen Idee zu leisten vermag. Dieser einen Idee sind zwei den verschiedenen Subjecten ertheilte Gedanken untergeordnet, von denen der Eine scheinbar nur zur Vervollständigung dient, dabei aber doch seinen eigenen Inhalt mit selbständigem Nachdruck behauptet; wie in Graun's Tod Jesu: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, — auf daß wir sollen nachfolgen.

§. 17.

Eine besondere Bedingung führen die Natur der Menschenstimme und der unterzulegende Text herbei. Vieles, was in einer Instrumentalfuge Annahme findet, weiset der Gesang zurück, der im Chor sich anders bewegt als in dem Einzelgesang. Sprünge und in zarte Formen aufgelöste Melodieen können einem vollen Chor, dessen lebendig eilender Schritt nie der Gravität ermangelt, nicht zugemuthet werden. Der Fuge in Winter's Requiem gebührt wegen der kunstvollen Structur, in welcher alle Stimmen auf's Genaueste einander entsprechen, rühmliche Anerkennung, allein dem aus der fünften Orgelfuge von Händel entlehnten Thema bequemen sich die Stimmen nicht auf leichte Weise und der Sprung in die Octave zurück bleibt immer ein erzwungener, wie denn auch der Text: Kyrie eleison einer solchen Verwendung nicht zustimmt. Die Worte wollen so behandelt seyn, daß ihnen nirgends Zwang angethan werde, die Wiederholung nicht auf unbedeutende Bindewörter falle und weder in Dehnung oder Kürzung den Sylben durch die Noten das Eigenthümliche entzogen, noch ein Fremdes aufgedrungen werde. Alles dies führt Unnatürlichkeit mit sich. Das Wort des Nachdrucks läßt Wiederholung, die Sylbe, auf welcher Accent ruht, eine Ausdehnung in vielen Noten zu; selbst auf den Wohllaut der Sylbe ist dabei zu achten. So hoch wir Seb. Bach's Fugenkunst anschlagen und ihn den Unerreichten nennen mögen, müssen wir doch einräumen, daß seine musikalischen Ideen oft von den Worten sich lossagen und mit deren Accent und Bedeutung nicht vollkommen übereinstimmen. Wir wollen nicht entgegnen, wenn man in der Fuge des Kyrie in Mozart's Requiem „eine Herrlichkeit begeisterter Kirchenfeier" findet und von den dem Chor zugetheilten Passagen mit Stadler sagt, sie seyen auch zu Händels Zeit Mode gewesen und die Töne wirbeln herzerhebend bis zum Ewigen; dennoch vermag keine künstlerische Sophistik

das Unzweckmäßige jener Passagen an sich in einer feierlichen, aber demuthsvollen Bitte, und für den Vortrag eines Chors hinweg zu läugnen. Außerhalb einer Fuge würde Niemand sie zur Bestimmung der Andacht dulden, und der Fuge kann nicht absonderlich zukommen das Flehen um Erbarmung in wirbelnden Jubel zu verwandeln; auch liegt dem Thema in Händel's Joseph, woraus es entnommen, der Text unter: Frohlocket laut dem Welterlöser. Solche Verläugnung der Wahrheit kann auch unter Meisterhand nie zur Schönheit gelangen. Hier schadet sie überdies dadurch, daß der Eindruck der vorausgegangenen Einleitung verwischt wird. Viele suchten in Ausführlichkeit der Worte eine Gelegenheit größeren Reichthum musikalischer Formen zu erweisen. Von dem Text der Gesangfuge aber verlangen wir kernige Kürze. Er muß aus wenigen Worten bestehen und nicht durch Zwischensätze in mehrere Theile zerfallen. Wie aus einem zweifachen Gedanken die Doppelfuge hervorgehe, ist vorher angedeutet worden. Nachsätze kräftiger Gedanken gewinnen durch die fugirte Form erhöhten Nachdruck; Nebensätze, wie quam olim Abrahae promisisti et semini ejus, eignen sich nicht dazu. Inhaltsleer ist das nicht selten dazu gewählte Schlußwort Amen, das in so häufiger Wiederholung an's Lächerliche streift, oder für bloße Solfeggien genommen werden kann.

§. 18.

Jede Zeit behandelte die Fuge in ihrem Geiste nach eigenthümlicher Weise. In älterer hielt man auf höchste Strenge der Regelmäßigkeit, und reichte damit für die damals gültige Ansicht vom Kirchenstil aus; dabei zeigt sich eine große Sicherheit in manchen später kaum gewagten Harmoniestellungen, Einfachheit namentlich in den Nebensätzen. Händel gab der Fuge Freiheit und erweiterte den Spielraum durch eingeschaltete Zwischensätze, wodurch die Mannichfaltigkeit erhöht und das

Ganze belebter, zugleich auch faßlicher wurde. Auch behandelte er Chöre blos als Fugato mit geringer oder einmaliger Durchführung, oder gab ihnen nur hier und da eine fugenartige Gestaltung. Muster des Fugenbaues stellte Seb. Bach auf, indem in denselben Alles an sich einfach, im Ganzen groß und mächtig erscheint, jede Stimme ihr eigenes Lied singt und doch die dichteste Verwebung sie mit den Uebrigen verbindet. Bei Bach faßt das Thema den Inhalt des ganzen Werks in sich und dies ist eine Auslegung des Thema. In Cantaten mußte die freie Bewegung nach dem Charakter dieser Tonstücke sich erweiterter zeigen als in Messen und Motetten; doch wird gegen die Instrumentalfuge gehalten der Gesang immer an strenger gefügte Modulation gebunden seyn und die Verwandtschaft der Tonarten genauer beachten müssen. Freilich durchstreift Mozart in seiner Kyrie-Fuge fünf verschiedene Tonarten und gelangt ausgehend von D moll zu C moll und F moll; mit welchem Erfolg, läßt sich nicht theoretisch bestimmen. Eben so ist der Singfuge ein geringerer Umfang anzuweisen, weil nicht allein Ermüdung der Stimmen zu vermeiden ist, sondern auch die zu sehr gehäufte Wiederholung derselben Worte an Kraft verliert. Einen schönen Effect sehen wir erreicht, wenn die durchgeführte Fuge in einen zusammentretenden Chor ausgeht, wie bei Haydn in der Schöpfung: Und seiner Hände Werk u. s. w. Er stellt nicht Identität, wohl aber Einheit gleichsam am erreichten Zielpunct auf.

§. 19.

Schon in alter Zeit begleitete man die Fuge mit Instrumenten, drang aber auf Einfachheit, damit dadurch nicht der Gesang gedeckt würde. Die Instrumente, sagt Scheibe, dienen die Singstimmen zu heben und den Sinn der Worte nachdrücklicher zu machen. Er setzt aber vorsichtig hinzu: „es können die Instrumente mit besonderen Gegensätzen zu den Singstimmen arbeiten,

doch muß man dabei wegen der Deutlichkeit der Worte sehr behutsam verfahren." Er unterschied also richtig die Begleitung, welche nur als Verdoppelung der Stimmen zu betrachten ist, wenn auch Einzelnes zur Ausschmückung hinzutritt, von der Verbindung, welche eine zweifache Fuge ergibt. Wo die Instrumente so ihre Selbständigkeit in Einheit behaupten und der doppelte Contrapunct die aus einander tretenden Elemente harmonisch zu einem großen Ganzen verbindet, da ersteigt die musikalische Kunst ihre höchste Stufe und der Geist feiert seinen schönsten Triumph durch freie Bewegung in gegebenen Formen.

Choral.

§. 20.

Der Grundbegriff des Chorals ist kirchlicher oder religiöser Volksgesang. Eine versammelte Menge oder Gemeinde spricht im Kirchenliede ihre Gottesverehrung und ihren religiösen Glauben aus. Wenn unsere Zeit dagegen auch moralische Betrachtungen und allerlei Belehrung zum Inhalt dieser Gesänge machte, kann dies nicht als eine Erweiterung betrachtet werden, sondern vielmehr als eine Abweichung von dem ursprünglich angewiesenen Wege. Vom Lied aber ist das Musikalische unzertrennbar; denn es kann nur als gesungenes betrachtet werden. Hierbei nach einem Erfinder fragen oder ihn unter den Schöpfern der Kirchenmusik aufsuchen wollen wäre eine Thorheit, da diese Form nicht einmal in der Kirche entstanden, sondern aus dem Leben in dieselbe übergegangen ist, und dem Volksliede gleich steht. Choralmäßig sang man weltliche Lieder außer dem Gottesdienste und vor Erfindung der Harmonie, nemlich ernste Festlieder in ziemlich gleichmäßiger Bewegung. So ward Cantus choralis jeglicher Chorgesang genannt. Für die Anwendung in kirchlichen Versammlungen trug man in den ersten christlichen Jahrhunderten auf Volksmelodieen Texte frommen Inhalts, Hymnen, Gebete über, welche

Weise sich lange Zeit erhielt und nach Zwischenräumen, wo später Verbote gegen sie ausgesprochen worden waren, wiederkehrte. So waren die Chorale, deren Urheber keine Geschichte nennt, Gemeingut des Volks geblieben, bis daß eine neu beginnende Kunst hinzutrat und durch Bearbeitung vorhandener Melodieen ein Eigenthümliches für die Kirche aufstellte. Dies bewirkte die seit dem 10ten Jahrhundert langsam herangebildete Harmonik in den Händen musikalischer Geistlichen. Außer den alten Kirchengesängen behandelte man beliebte und allgemein bekannte Melodieen nach harmonischer oder kirchlicher Weise, wie solche zum Theil schon den Meßgesängen zum Grunde lagen. Durch Billroth und Becker besitzen wir eine nicht geringe Sammlung von Nachweisungen der aus Volksliedern entlehnten Chorale sowohl aus älterer katholischer Zeit als auch im späteren protestantischen Gebrauche. Immer aber behielt der Choral, auch wenn er nur von einem Chor gesungen wurde, den Charakter des Volksthümlichen, im Gegensatz des Priestergesanges.

§. 21.

Um den ästhetischen Inhalt des Chorals festzustellen haben wir ihn da aufzusuchen, wo er in seiner reinen Eigenthümlichkeit und man kann sagen, in seiner Blüthe erschien, in dem ersten Jahrhundert nach der Reformation. In früherer katholischer Zeit war allerdings schon Vieles geschehen und mancher ausdrucksvolle und schöne Choral gewonnen worden; Luther selbst bezeichnet das Vorhandene als „köstliche Lieder;" allein dadurch, daß mit der Herstellung einer frischen religiösen Begeisterung volle und kräftige Gemüther sich in glaubensfrohe Gesänge ergossen, daß der Choralgesang, ganz der Gemeinde anheim gegeben, einen volksthümlichen Charakter erhielt, daß Luther wie seine Freunde alles Trübe und Schlaffe in klare Belebtheit umwandelten, dies Alles bewirkte ein fröhliches Gedeihen, welches so lange andauerte, als nicht kalte Reflexion des Verstandes den poetischen Auf-

schwung wieder hemmte und die Wärme des Glaubens verschwand. So erschienen im 16. Jahrhundert die classischen, für alle Zeit gültigen Vorbilder, deren Werth erst in unseren Tagen wieder anerkannt wurde, um die verflachte Kunst wieder auf den früheren Weg zurückzuführen. Dazwischen liegt freilich ein Zeitraum, in welchem selbst geistvolle Musiker auf die Meinung gebracht wurden, der Choral, dem aller Rhythmus und alle freie Bewegung mangele, sey als gar keine Musik, wenigstens nicht als Product der Kunst zu erachten. So urtheilten Mitzler, Scheibe, Mattheson; ja Nägeli nannte in seiner Gesangbildungsschule den einstimmigen Choral eine der grellsten Entartungen der Kunst. Wir aber müssen, um auf die reine Grundform des Chorals zu gelangen, vorerst beseitigen, was im Laufe der Zeiten sich eingedrängt und jene widerfälligen Urtheile erzeugt hatte.

§. 22.

Man warf dem Choral älterer Zeit das Starre der Modulation und die Verschränkung durch die alten acht Kirchentonarten vor. Allein einmal ist's nicht in Wahrheit begründet, daß die Kirchentonarten in der diatonischen Leiter vollkommen rein gehalten wurden, vielmehr läßt sich thatsächlich nachweisen, man habe da, wo diese Tonarten zu einem mehrstimmig harmonischen Gesang nicht ausreichten, auch wenn es nicht in geschriebenen Noten angedeutet war, Erhöhung und Erniedrigung oder Accidentien eintreten lassen, so daß eine weitere Ausbildung der diatonischen Folge und eine erhöhte Mannichfaltigkeit hier schon statt fand. Dann aber erzeugte nur eine verschränkte Ansicht später die mißfällige Mangelhaftigkeit, und als man die selbstgewählte Fessel abwarf, ging die Composition zu einer Freiheit über, die dem Grundcharakter schadete. So sind mithin Fehler der Behandlung nicht der Kunstform selbst zuzuschreiben. Ein zweiter Vorwurf traf den Choral in der rhythmischen Einförmigkeit langer Noten von gleicher Geltung,

wodurch zugleich alle Zeichnung verschiedener und contrastirender Gemüthsbewegungen ausgeschlossen werde. Allein auch hierin ist man von der alten guten Zeit abgewichen. Im Einzelnen haben die älteren katholischen Gesänge sowohl melismatische Verzierungen, als auch in der rhythmischen Bewegung eine Art von Mannichfaltigkeit enthalten; doch die Einfachheit, welche der ächt lutherische Choral in sich trägt, ward bald als das einzige Wesentliche erachtet und von der nachfolgenden Zeit zu einem starren Formalismus herabgezogen. Man setzte überall den dreitheiligen Tact in geraden um, tilgte alle Syncopen und zwängte jede angeregte Bewegung in steife Formen. Was endlich einen dritten Mangel anlangt, den einstimmigen Vortrag im Unisono der Gemeinde, fällt dasjenige, was mißfällig werden kann, nicht dem Choral als Kunstwerk zu. Diesem ist vielmehr die harmonische Bildung eingeboren, und obgleich der einstimmige Chorgesang dem harmonischen vorausgegangen war, kann auf denselben keine theoretische Regel jetzt noch bezogen werden. Soll die Gemeinde für ihre Erbauung den Choral vortragen, ist dies wegen des Mangels musikalischer Bildung allerdings nur in einstimmiger Melodie unter mehrstimmiger Begleitung der Orgel zu verwirklichen; ein kunstgeübter Chor hat ihn stets in harmonischer Vollständigkeit übernommen. Dafür bearbeiteten schon die Meister des 16ten Jahrhunderts die Volkslieder, und zwar Mehrere eine und dieselbe Melodie. Endlich hat auch die übermäßige Anhäufung von Strophen, in denen die wiederholte gleiche Melodie nothwendig ermattet, der Choral selbst nicht zu vertreten. Daß die geistlichen Dichter oft kein Ende finden und in's Breite gerathen, mögen sie selbst verantworten. Beweis ist's wenigstens für eine mangelhafte Beurtheilung dessen, was der Andacht frommt, und was das geistliche Lied ästhetischen Gesetzen unterwirft.

§. 23.

Wir würden auch von dem Choral als Kunstform kaum zu sprechen haben, wenn ihm Werth und Gültigkeit nur durch die Aufnahme in den Gottesdienst oder durch den gemeinschaftlichen Antheil einer Volksmenge ertheilt würde; auch kann ihn nicht ein durch Jahrhunderte beibehaltenes Herkommen sicher stellen, wenn er nicht aus dem inneren Bedürfniß christlicher Gemüther erwüchse und nicht Keime einer noch nicht entfalteten Schönheit in sich trüge. Ist er gleich nicht das Höchste in der Kunst, und kann er dies schon wegen der beengten Form nicht seyn; so wohnt ihm doch ein unläugbarer Aufschwung und Adel der Gefühle bei, und der Antheil am Erhabenen und Heiligen stellt ihn als Kunstwerk auf eine nicht niedrige Stufe.

Die Melodie macht, da der Rhythmus zurücktretend nur minder wirksam seyn kann, den wichtigsten Theil des Chorals aus. Sie muß gediegen und doch fließend, klar und doch charakteristisch, einfach und doch kraftvoll seyn. Diese allgemeine Forderung wird durch Folgendes bestätigt. Die Melodie des Chorals birgt in sich als Anlage die Harmonie, welche in ihrer Aufstellung die eben genannten Tugenden erkennen lassen soll. Keine regelrechte Choralmelodie entbehrt der Möglichkeit einer auf ihr zu errichtenden Harmoniefolge; sie selbst wird aber um so gediegener sein, je mannichfaltigere Harmonie sie erzeugt. Ihr Gang, den keine dazwischentretende Aufregung stört, gefällt als ein natürlicher und ungehemmter, und es muß das, was man Fluß nennt, sich auf die Harmonie, und zwar alle Theile derselben, namentlich auch auf die Mittelstimmen, erstrecken. Ein wesentlicher Grundzug liegt in der Einfachheit. In einem nicht großen Umfang schreitet die Melodie ruhig ohne sprungweis zu erreichende Töne daher, ein gleichartiger Rhythmus schließt die lebendigere Bewegung aus, jeder Sylbe wird fast ohne Ausnahme nur ein Ton zugetheilt; doch alles dies mit der Würde,

die dem religiösen Gefühle zukommt, und mit der Erhebung, in welcher sich die Kraft eines starken Glaubens bewährt. Klarheit erfordert der Choral schon seiner Bestimmung nach als Volksgesang, so daß er leicht sich dem Gedächtniß einpräge und in der Tiefe des Gemüths wirksam werde. Schroffe Uebergänge und Ausweichungen, wie Alles, was durch künstliche Combination erreicht wird, bleibt ausgeschlossen. Jedes Lied des Dichters aber beruht nach den vielfachen Beziehungen des religiösen Gefühls in einem eigenthümlichen Charakter, und diesen muß der Tonkünstler treu wiedergeben; daher auch jeder Choral nur nach dem Originaltext zu beurtheilen ist. Dem Componisten darf eben so wenig als dem Dichter Weihe religiöser Begeisterung mangeln; in die einfachste Aussprache hat dieser erhabene und große Ideen aufzunehmen, jener diesen Ideen eine zuständige Form zu ertheilen, Beide aber sind zugleich verpflichtet an der Popularität zu halten, mit welcher er in die Gemüther der Menge sicher und tief eindringe. Der Componist wird aber in zweifacher Hinsicht auch das Gesetz der Schönheit im Besonderen wahrnehmen, wenn er dem Rhythmus in der gleichartigen Gestaltung die Befähigung zu einer, wenn auch nur schwächeren, aber doch freien Bewegung zutheilt. Wenn nemlich der Choral nicht im strengen Tacte vorgetragen wird, zieht es nicht nur keinen Tadel auf sich, sondern bezeugt ein löbliches Bestreben auch in abgeschlossenem Kreise freie Form der Schönheit zu gewinnen. Aller Streit über Tactlosigkeit ist geschlichtet, wenn man darauf achtet, daß zwischen ihr, die in dem gemeinen Gesange des Volks herrscht, und dem strengen Tact, der in Noten geschrieben wird, hier das erforderte Schöne in der Mitte liegt, und rhythmische Freiheit nicht mit Tactlosigkeit verwechselt werden darf. Der ächte Künstler wird aber auch zweitens in der Behandlung der Harmonie sich kund geben, wenn er, ohne auf die einzelnen Stimmen eine individuelle Charakterisirung anzuwenden, wodurch sie sich trennen

würden, streng eine concentrirte Einheit aufstellt und dadurch möglich macht durch ein eng verbundenes Ganzes um so mächtiger zu wirken.

§. 24.

Aus dem reinsten und kräftigsten Enthusiasmus für Glaubensfreiheit und für Stärkung des religiösen Sinns im Volke gingen die Gesänge der neuen Kirche hervor, als Luther und sein Freund Walther mit schönen und kraftvollen Erfindungen vorangeschritten waren, und das, was die Hussiten Treffliches schon früher geschaffen, weislich benutzt hatten. So die Chorale von Martin Ringhardt, Joh. Crüger, Hermann Schein und vielen Anderen. Hatte das Kirchenlied in früherer Zeit das Seelenwesen des Volks weniger berührt, so drang es nun um so tiefer ein; denn es stammte aus der gewonnenen Einheit der Kirche und des Lebens, und der Enthusiasmus für geistige Freiheit zog zur Mithelferin die Kunst heran, die unmittelbar zum Herzen spricht; und nicht die Kirche allein, auch die Hausandacht rief zu vielfacher Thätigkeit in diesem Fache die vorzüglichsten Meister auf. Die folgende Zeit wich von dem betretenen Wege allmälich wieder ab, indem man entweder aus Mangel der Kraft oder mit überwiegendem Weltsinn, die Einfachheit als Leere und Dürftigkeit betrachtend, dem Geschmack der Zeit nachgab und mancherlei Schmuck und künstliche Belebung herbeizog, was Alles als eine unstatthafte Profanirung bezeichnet werden konnte. Große Schuld luden daher diejenigen auf sich, welche an die alten ehrwürdigen Kerngesänge bessernde Hand legten, und nicht allein das alte Gepräge verwischten, sondern auch den inneren Geist durch mancherlei Zuthat trübten. Seb. Bach lieferte Meisterstücke, die aber wegen ihrer reicheren Ausstattung nur von einem Chor wohlgeübter Sänger, nicht vom Volke vorgetragen werden können. Für gleichen Zweck fertigten schon in viel früherer Zeit Calvisius 1593, Vopelius 1682 ihre

contrapunctisch behandelten Sammlungen. Als die größeren Werke, wie die Motette, das Oratorium, an Ausbildung gewannen, erkannten die Meister, welch hoher Werth in dem Choral liegt und wie passend er eine Stelle in mannichfaltigen und großartigen Productionen findet, und gaben so Chorale in Verbindung mit Fugen, fugirte Chorale, oder mit kunstreicher Begleitung. Einseitig wurde der Streit für und gegen Beibehaltung des Alten geführt. Auf die alten Kirchentonarten das Ganze zurückzuführen kann nur verlangen, wer den weiteren Fortschritt der Kunstbildung absichtlich ignorirt; sie in den alten Werken unangetastet zu erhalten gebietet die historische Wahrheit. Ist aber von der Gegenwart die Rede, so wird zwar durch Aufnahme irgend eines in früherer Zeit noch nicht gefundenen oder angewendeten Harmonieenschritts das Wesen des Chorals noch nicht aufgehoben, allein jede Einmischung moderner Künstlichkeit und was etwa der Geschmack der Zeit in Verzierungen, in Häufung der Dissonanzen, in frappanten Uebergängen heranführt, droht den Charakter des Erhabenen und die ruhige Haltung aufzuheben, das Heilige zu verweltlichen. Was der Choral als Kunstwerk leistet, läßt freilich sich nicht aus dem gewöhnlichen Spiel der Organisten und aus dem Geplerr ungebildeter Gemeinden entnehmen. Jene verunstalten nicht selten die reinsten und gediegensten Formen und zerreißen durch disparate, d. i. nicht bündig überleitende, ja durch sinnlose und tändelnde Zwischenspiele ein Ganzes, in welchem die Theile so eng zusammenhängen, daß wohl erwogen werden muß, wo ein Ruhepunct auf Fermaten eintreten, und ob er lange gehalten werden dürfe. Würde in den Umfang einer gründlichen Volksbildung auch der Gesang gezogen und richtig behandelt, so könnte wol ein vierstimmiger Gesang der Gemeinden erreicht werden; unter obwaltenden Verhältnissen sollten die Vorsteher der Kirchen wenigstens dahin wirken, daß in dem einstimmigen Ge-

sang der Gemeinden sich Reinheit und die unerläßlichen Regeln des Vortrags erkennen ließen.

Motette.

§. 25.

Die Motette ist weder deutschen Ursprungs, noch aus der protestantischen Kirche hervorgegangen, wie Rochlitz behauptete. Dies zeigt ein Ueberblick der Geschichte dieser Kunstform, welcher zugleich ein ästhetisches Interesse gewährt. Der Namen führt uns auf die Zeit des 13ten Jahrhunderts und zu dem vielleicht ersten Lehrer der Mensuralmusik, Franco von Cöln, zurück. Dieser spricht von dreistimmigen Motetten. Im 14ten Jahrhundert wird Philipp de Vitriaco (von Vitry) als der vorzüglichste Componist in diesem Fache genannt. Doch schon im 16ten Jahrhundert hatte man die etymologische Bedeutung und die sichere Schreibung des Worts verloren. Man gebrauchte es bald als Femininum, bald als Neutrum des Plurals, und schrieb Motetta, Motteta, Moteta, Motecta, Muteta, Modeta. Alphons de Monte Dolio hielt das Wort für italienisch. Philipp de Monte wollte Muteta von mutare ableiten, Lippius Moteta von motare, Johann Magirus nahm Motecta als modo tecta und Ath. Kircher gibt die Erklärung: quod modus sive tonus assumptus aliorum mistura sonorum eo artificio tegatur, ut varietate ingeniosa intricatus vix nisi in fine ratio toni dignoscatur. Perreius führt in der Sammlung von 1538 modeta auf elegantia modulationis zurück. Man hat aber den provencalischen und altfranzösischen Gebrauch als Grundlage zu betrachten, in welchem mote ein Spruchgedicht bezeichnet (chantant en pardurablete motes, gaudins et chansonnettes im Roman de la Rose). Uebergetragen in's Italienische ward daraus motto und das Diminutiv mottetto oder motetto. Was ursprünglich eine einstimmige Form ausmachte, ward auf mehrere Stimmen übergetragen,

und das Wesentliche lag vom Anfang, wie scheint, in dem ernsten spruchartigen Texte, im Gegensatz der Scherzlieder (gaudins). Selbst motelli (eine andere Form der Benennung) gehörten dem weltlichen Gebrauch mit conductis und rondellis zu. Kirchenschriftsteller, wie Durandus 1311 (de modo generalis concilii celebrandi p. 19), klagen über die Profanirung des Kirchengesangs durch Motetten; Päpste, wie Johann XXII (1316) verboten sie.

§. 26.

Mit dem Namen Motette bezeichnete man geistliche lateinische Gesänge (cantiones sacras) für mehrere Stimmen, in denen, wie Ath. Kircher richtig angibt, über einer frei gewählten Grundlage (tenor) und nicht wie im Kirchenstil über einem aus dem gregorianischen Gesang entnommenen cantus firmus, die Stimmen frei und im Wechsel der Tonarten sich bewegten. Ihr Charakter war ein belebter und mannichfaltiger. Später trat die Fugenform hinzu und wurde auf einen Theil der Motette angewendet. Niederländer und Franzosen arbeiteten unermüdet in dieser Gattung. In den ersten von Petrucci seit 1503 zu Venedig im Notendruck erschienenen Sammlungen sind Motetten von Josquin, Brümel, Nic. Craen, Moulon u. A. enthalten. Fast kein Componist wird aus der zweiten Hälfte des 15ten und der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts genannt, der nicht auch Motetten geschrieben hätte. Eine der reichsten Sammlungen sind Motetti della Corona, zuerst zu Kossembronn 1514, dann zu Rom 1526 gedruckt. Mehrere Sammlungen führen die Titel Symphoniae, Cantiones, Modulationes. Es bildeten aber die Motetten einen Gegensatz zu den Madrigalen, welche von dem strengen Kirchenstil sich durch freie Behandlung noch weiter entfernten und weltliche Texte in 2, 3, 4 Stimmen ausführten. Nach Kircher's unbegründeter Angabe rührte der Namen von dem Erfinder Madrigallus

her. Einige von Willaert stehen in der zu Venedig 1542 erschienenen Sammlung. Orlandus de Lasso (geb. 1520) verlieh der Motette eine geregelte Form, welche forthin als Muster angesehen wurde, daher wir auch den Motettenstil als orlandisch bezeichnet finden. Nun aber trennte sich Ansicht und Verfahren auf zweifachem Wege. Der protestantische Gebrauch wich von dem katholischen ab. Während die für den katholischen Cultus arbeitenden Tonsetzer an einer strengeren Combination und ruhigeren Bewegung hielten und den Vorbildern älterer Kirchenhymnen treulich folgten, sprach sich ein Streben nach Geistesfreiheit und ein durch den Glauben erstarkter Lebensmuth in Compositionen der Protestanten aus. Päpste und Geistliche drangen auf Erhaltung eines abgeschlossenen kirchlichen Stils und eiferten gegen Neuerung; Luther dagegen preiset in der Vorrede zu Symphoniae jucundae, Viteb. 1538, die hohe Gotteskunst, die Musik, in der vorzüglich Eins Bewunderung auf sich ziehe, wie eine Grundstimme gleichmäßig dahin schreite, während um sie herum mehrere Stimmen wunderbarlich spielen und springen und sie auf liebliche Weise schmücken, und um sie gleichsam einen göttlichen Tanzreigen führen (quod una et eadem voce canitur suo tenore pergente, pluribus interim vocibus circumcirca mirabiliter ludentibus, exaltantibus et jucundissimis gestibus eundem ornantibus, et velut juxta eam divinam quandam choream ducentibus). Eine wesentliche Umgestaltung ließ Ludovico Viadana eintreten. Nach der Vorrede der 1597 erschienenen Gesänge schrieb er darum, weil für fünf- und sechsstimmige Motetten in den Kirchen oft die nöthigen Sänger mangelten und namentlich bei Fugen unerträgliche Pausen entstünden, Gesänge für eine, zwei, drei und vier Stimmen und die begleitende Orgel, in denen mehr Anmuth in Cadenzen und Passagen angebracht wäre und jedes Wort den Noten genau entspräche. Er nannte sie Concerti. Das Eigenthümliche war, daß in diesen Motet-

ten, den Madrigalen zur Seite, die Melodie, ohne streng durch den Contrapunct bedingt zu seyn, vorwaltete, und in freierer Bewegung dem Sinn der Worte sich anschloß, wobei die Orgel nur die Harmonie ergänzte und vor der melodischen Ausbildung des Ganzen zurücktrat. Diese Form fand allgemeinen Beifall und ließ die Liebe zu Madrigalen erkalten. Viadana ward Begründer des neuen Motettenstils, in welchem nun Unzählige arbeiteten, und hätte er sich nur das eine Verdienst auf sorgsame Beachtung des Textes hingewiesen zu haben erworben, wäre sein Name schon deßhalb hoch zu preisen. Prätorius führt 29 Componisten, Italiener, Niederländer, Franzosen, auf, welche Motetten für eine bis zu neun Stimmen, 65 dagegen, welche Concerti, unter denen auch 16stimmige vorkommen, geschrieben hatten. Später wollte man Unterschiede geltend machen, daß Concerte in Madrigalen-Art für mehrere concertirende Chöre ohne Fugen, Motetten kunstreicher mit solchen verbunden, doch nicht die Zahl von acht Stimmen überschreitend, gesetzt werden sollten. Joh. Gabrieli verband Beides und schrieb Motetten für mehrere Chöre und 16 Stimmen, doch wieder in Orlando's Weise. Dieser Meister, wie Lambert de Saive und Andere, fügten Instrumente zur Begleitung bei. Nach einiger Zeit entfernte man die Instrumentalbegleitung wieder. Auf's Neue gewann die contrapunctische und canonische Kunst Aufnahme in Motetten, namentlich durch Hammerschmid (gest. 1675); es kehrte Ernst und religiöse Würde zurück, aber auch bei Vielen kalte Regelmäßigkeit und Mangel der Phantasie. Da trat Seb. Bach mit seinem Reichthum und Tiefsinn hinzu und schuf Producte, die kein Anderer noch erreicht hat. Wir bewundern in dessen vier- und achtstimmigen Motetten die kunstreichste Combination, die selbst Fremdartiges bewältigte, anwachsend bis zur Ueberfülle, eine Tiefe der Beschauung, zu welcher einzudringen nicht jeder Hörer befähigt ist, einen colossalen Aufbau, dem nur ein großer Chor und eine

gewandte Kunstfertigkeit im Vortrage gewachsen ist. Dies veranlaßte die Nachfolger, welche für die Anwendung beim Gottesdienste schrieben, auf eine populäre Faßlichkeit hinzuarbeiten, und die Trockenheit, die leicht aus gelehrter Behandlung hervorging, durch gefällige Melodieen zu verdrängen. In einer würdevollen und edlen Haltung zeigten sich Homilius und Krebs, Rolle in musterhafter Correctheit und inniger Gemüthlichkeit, die auch bei den strengeren Formen durchblickt. Doles, ein Schüler von Seb. Bach, blieb zwar der Reinheit des Satzes treu, aber lenkte, um der Menge zu gefallen, von dem Wege einer tieferen Conception ab, und verweltlichte den Stil durch bunteren Schmuck und lebhafteren Ausdruck. So fand der Geschmack der Zeit sich befriedigt. Ihm gaben Andere nicht Gehör und verfielen so in eine oberflächliche Popularität, die endlich zur unkünstlerischen Gemeinheit wurde. Dies konnte beim Fortschritt der Kunst nicht ausdauern und bessere Zeiten ließen die zahllose Masse meistens nur handschriftlicher Productionen in Vergessenheit versinken. An Schicht reihen sich preiswürdige Namen: Bernhard Klein, Rink, Friedrich Schneider, Rungenhagen.

§. 27.

Den Text der Motette macht seit ihrem Ursprunge ein Kernspruch der Bibel, namentlich aus dem Psalmenbuche entnommen, aus, und zwar am tauglichsten ein solcher, der nicht allein in mehrere Gedankentheile zerfällt, sondern Sätze einander gegenüber oder contrastirend entgegen stellt, welche dann von verschiedenen Puncten aus auf das eine Gefühl der Anbetung oder des Flehens um Erbarmung oder der gläubigen Hingabe führen. Je inhaltreicher derselbe ist, desto mehr wird er dem Tonkünstler eine glückliche Behandlung vermitteln. Individuelle Aussprüche eignen sich nicht für einen Chor, daher der Inhalt ein allgemein gültiger seyn muß; auch mag berücksichtigt werden, daß die Worte für eine mehrmalige

Wiederholung bestimmt sind. Nicht selten streift der Text an das Didaktische, oder ist dies wirklich, was an sich nicht zu verwerfen, weil auf einer Seite die den Verstand in Anspruch nehmende contrapunctische Kunst wirksam seyn kann, auf der anderen der Phantasie anheim fällt den mehr abstracten Worten eine lebendige Tonform zu ertheilen. Seit Bach's Zeit wählte man auch Liederverse, neuerdings ganze Lieder in mehreren Strophen und mit Reimen. Schon der Reim aber, mehr noch der strophische Rhythmus verleitet zu einer liederartigen Behandlung, und bei einem vielstrophigen Liede wird unvermeidlich, daß das Ganze in gesonderte Theile oder abwechselnde Solostücke zerfällt. Wenn z. B. Schicht Gellert's Lied: Nach einer Prüfung u. s. w. von dreizehn Strophen wählte, war er genöthigt von der eigentlichen Motettenform abzuweichen, doch blieb das, was er gab, zerstückelt und ohne eine andere Bindung, als welche den Strophen die Worte verliehen. Auch wird manches Lied dieser Art der ausgeführten Behandlung durch einen Chor unpassend widerstreben, vom Dichter nur für den Choral bestimmt. Dagegen wählten ältere Componisten oft Stellen der Bibel, die dem Gemüth nicht den geringsten Antheil verstatten, ja nicht einmal den Verstand durch inhaltreiche Betrachtung beschäftigen. Da konnte die Begeisterung des Tonsetzers allerdings keinen Aufschwung gewinnen; und glücklich können wir uns nennen über die Zeit, der solches gefiel, hinausgekommen zu seyn.

§. 23.

Der musikalische Grundcharakter der Motette ist religiöse Würde und edle Haltung, wie solche der ernsten Beschauung eines gottgeweihten Lebens zukommt. Beides läßt verschiedene Grade der Erhabenheit zu; Beides besteht im Wechsel mit dem Zarten und Anmuthigen. Da der Text eine fest einzuprägende Wahrheit in sich faßt, wird vorzüglich Klarheit erfordert; da ein tieferer

Eindruck zu ermitteln steht, müssen wirksame Kräfte aufgeboten werden. In den Hauptpartieen wirkt der Chor, welcher eine stärkere Besetzung verlangt, wenn er ohne Instrumentalbegleitung nicht matt erscheinen soll; demselben wird aber nur so viel Belebung und Verzierung zufallen können, als er bei seiner Masse ohne Verlust der Deutlichkeit aufzunehmen vermag. Der Componist wird mit Recht auf Behandlung des Harmonischen hingewiesen, und soll zeigen, ob er mit Correctheit und Strenge den Contrapunct durchzuführen und ihn geistig zu beleben Kenntniß und Uebung besitzt. Wo die Fugenform eintritt, die bald einen größeren, bald geringeren Umfang der Durchführung in sich faßt, werden die allgemeinen Tugenden der Klarheit, Mannichfaltigkeit, Kraft die Meisterhand bewähren. Das Ganze erheischt eine alle Theile umfassende Organisirung, und wenn auch, wie der Gebrauch neuerer Zeit dies festgestellt hat, vierstimmige Cantilenen zwischen den Chor eintreten, so widerspricht ein im Einzelgesang hervorgehobenes Individuelle dem ursprünglichen Charakter der Motette. Nicht selten hat man das Melodische in der ersten Stimme vorherrschen lassen, wenn es vielmehr vertheilt erscheinen soll, und jeder Stimme eine gleichartige Selbständigkeit zufällt. Der Gedanke des Textes kehrt öfter wieder und gewinnt durch eine verschiedenartige, aber doch entsprechende Form an Eindringlichkeit; das wiederholte Wort würde ermüden, erhielt es nicht durch den Wechsel der musikalischen Einkleidung erneuerte Belebung; da mag ein reicherer Besitz der Mittel den Kunstbetrieb fördern, doch dürfen nicht die Worte, wie so oft geschieht, darunter leiden, und unbedeutende unter volle Accente gesetzt, gewichtige nur oberflächlich behandelt werden. Allerdings blieb die Motette für Viele nur ein Probestück theoretischer Gelehrsamkeit, und sie glaubten mit der Form Alles geleistet zu haben; doch soll hier vor Allem Beseelung und geistige Kraft wirken. Hier zeigt die Musik mehr Selbständigkeit als der sich ihr bequemende Text.

Das Ineinandergreifen der Stimmen, die fugirte Verwebung, die Mannichfaltigkeit der Figuration kann dem Hörer ein Bild gewähren, wie auf verschiedenen Wegen die volle Aussprache eines gemeinsamen Grundgedankens erstrebt wird. Allzu große Ausdehnung und zu häufige Wiederholung bringen überall Nachtheil, hier aber um so mehr, als ernste Betrachtung in längerer Zeitdauer ermüdet; doch läßt andererseits eine gründliche Ausführung und sorgsame Benutzung der dargebotenen Motiven eine nachdrückliche Wirkung erreichen. Nur ist wohl zu erwägen, daß diese durch gehäufte Modulation, welche nicht aus dem Gedanken hervorgeht, erzielen wollen, ein vergebliches Bemühen bleibt.

§. 29.

In früherer Zeit bestand die Motette gewöhnlich aus drei Sätzen, von denen der erste und dritte auf Nachahmung beschränkt war, der zweite eine Fuge enthielt. Bisweilen trat ein zwei- oder dreistimmiger Satz in die Mitte. Neben dieser Anordnung entwickelten sich andere Formen. Man figurirte einen Choral, so daß entweder aus dem Cantus firmus die Motive entnommen oder auch die Figuration frei geführt wurde. Auf einen Choral als Cantus firmus wendete Bach sogar eine fugirte Durchführung an. Wurden Lieder gewählt, so hatte der Wechsel von Choral, Fuge, dreistimmigen Sätzen statt, wie Bach die Motette: Jesus meine Freude, schrieb. Nägeli glaubte eine neue Form in die Motette dadurch eingeführt zu haben, daß er einem Cantus firmus nicht drei, sondern vier figurirende Stimmen gegenüber stellte und so die reine Vierstimmigkeit erhielt. Abgesehen von dem Anspruch auf Neuheit der Erfindung, gewährt diese Form eine reichere Verwebung der Stimmen und ein vollständiges Verhältniß zu der Basis, bei welcher Bedingung wird, daß sie nicht blos beigegeben, sondern als ursprüngliche Grundlage wirksam erscheine.

Ihrem ursprünglichen Wesen nach schloß die Mo-

tette die Begleitung der Instrumente aus und höchstens wurde zur Unterstützung der Sänger die Orgel beigefügt. Jede Erweiterung wird der Reinheit der Kunstform schaden, wenn auch jene Begleitung der Orgel auf Blasinstrumente überzutragen vergönnt seyn mag.

Psalm.

§. 30.

Wie die Psalmen ursprünglich als Tempelgesang mit Musik verbunden gewesen sind, bleibt alterthümlicher Forschung überlassen; hier können wir von der Voraussetzung ausgehen, daß sie unmittelbar für musikalische Darstellung gedichtet sind. Der Inhalt dieser heiligen Gesänge, wie wir sie in der alttestamentalischen Sammlung kennen, befaßt die größte Mannichfaltigkeit, so daß dem Componisten ein weites Gebiet durch sie eröffnet wird. Der Geist, welcher in ihnen lebt, stammt aus religiöser Begeisterung und verräth jene prophetische Weihe, welche mit allen Gefühlen der Freude und des Schmerzes ein festes Gottvertrauen verwob, und den Blick von dem Irdischen aufwärts zur Anbetung Jehovah's lenkte. Daher wurden sie auch, herübergezogen in den christlichen Cultus, Jahrhunderte hindurch zum vorzüglichsten Quell der Erbauung und des Trostes. Wir finden, wie Herder sagt, fast in Allen Gegensätze der Gefühlslagen, und so Klage mit Tröstung, Reue mit Dank, Muth mit kindlicher Ergebung verbunden; sie schildern wahr und kräftig, wie die Seele nach Befriedigung ringt und sie erreicht, wie die Trauer sich zur Freude hebt, der Seufzer in gläubige Hoffnung, das Entzücken in sinnvolle Betrachtung übergeht. Im Allgemeinen aber, obgleich die Aussprache heftig erregter Zustände nicht mangelt, und der Dichter in kühnem Aufschwung oft das Erhabenste und Fernste erfaßt, waltet doch eine ruhige Beschauung des Heiligen vor, und eine kindliche oder idyllische Einfachheit bildet den Grund für die reichsten Gemälde. Dem Componisten erwächst darin

eine nicht leicht zu lösende Aufgabe, wie Viele auch gemeint haben, ihrer durch eine gewisse Routine Herr werden zu können. Nicht Kraft allein, auch Zartheit und Innigkeit wird erfordert.

§. 31.

Seit der ersten Zeit der neueren Kunst behandelten Tonsetzer die dem Psalmbuch entnommenen Texte in Motettenform und mehrstimmigen Gesängen, doch zog der Inhalt erst spät die nöthige Rücksicht auf sich, ja man kann diese genauere Beachtung des Wesentlichen erst von Palestrina datiren. Doch erheischen diese Dichtungen ein weit sorgfältigeres Studium als irgend eine andere Art; denn einmal sind die Meisten Nationalgesänge, in denen eine eigenthümliche, von Sehnsucht, Hoffnung und Vertrauen erfüllte Religionsansicht ausgesprochen wird; dann aber trennt sie selbst nicht allein ein sehr verschiedener Charakter der Gefühle, so daß sie bald als elegisch, bald als heroisch, bald als idyllisch oder anders zu bezeichnen sind, sondern sie weichen auch der Form und Anordnung nach von einander wesentlich ab. Ein Theil derselben enthält die Aussprache nur eines gleichartigen Gefühls, und daher einfache Sätze oder ein einziges ausgeführtes Bild. Da entsteht die Frage, ob das Gedicht überhaupt für einen Chor oder für eine Solostimme, wie der 23ste Psalm, tauglich sey. Andere haben die Form von Frage und Antwort, Andere schildern eine fortschreitende Handlung, deren Darstellung sich dem Dramatischen nähert. Nicht Wenige beruhen in einer kunstvollen Structur und zeigen dem Componisten in ihrer Abrundung und in der Fügung der Theile den zu erwählenden Weg. Da kehrt z. B. der Dichter nach eingeschalteten Nebengedanken auf den Hauptpunct des Anfangs zurück, oder Anfang und Ende dient der inhaltschweren Mitte, es treten Steigerungen ein, oder es schließen sich Gegensätze an einander an. So erfordert jedes einzelne dieser Gedichte einen besonderen Plan der musikalischen Anordnung. Der 24ste

Psalm, Jehovah's Einzug auf Zion, welchen Schneider auf lobenswerthe Weise behandelte, beginnt mit einem Lobgesang, der den Schöpfer und Herrscher der Erde preist; dann folgt die Frage einer Stimme, wer auf Jehova's Berg gehen dürfe; die Antwort: nur der, welcher reines Herzens ist, wird passend einem Quartett ertheilt. Eine Stimme tritt hervor und weiset auf das Volk Jacob hin. Da verkündigt ein Chor den König der Ehre, und als den Nahenden eine Stimme erfragt hat, jubelt der Chor lobpreisend, Jehova sey der einziehende König der Ehre. Hier wird der Componist verpflichtet dem Dichter, welcher für ihn schrieb, Schritt vor Schritt zu folgen, und um dies zu vermögen, in dessen Gefühle und Ideen, wodurch Jehova als Kriegesgott und siegreicher Herrscher des Volks verherrlicht wird, einzudringen, und zugleich jede umgestaltende Deutung zurückzuhalten. Nicht minder bestimmt ist der Gang dem Tonsetzer im 120sten (121.) Psalm vorgezeichnet. Der erste Theil enthält das gläubige Verlangen nach der Hülfe des Herrn, Sehnsucht und Hoffnung verschmelzen; im zweiten Theile verheißt ein Priesterchor die nimmer schlummernde Aufsicht des Höchsten und ertheilt dem Vertrauen die sicherste Bestätigung.

§. 32.

Nicht selten wird die Größe des Psalms eine Abkürzung nöthig machen, welche auch dann erfolgen kann, wenn Persönliches und Specielles Dunkelheit oder höchstens nur historisches Interesse mit sich führt; stets aber ist das zu bewahren, was nach der Sinnesweise des alten Gottesvolkes Gegensätze der Sehnsucht und des Vertrauens, des Schmerzes und der Freude bildet. Hierbei darf nicht übersehen werden, wie die hebräischen Dichter einen Gedanken durch allmäliche Steigerung verfolgen und ihn zu wiederholen scheinen, wenn sie ihn durch Umtausch der Bilder neu hervorheben oder ihm eine bestimmtere Anschaulichkeit und erhöhte Kraft verleihen.

Dies kann dem Componisten, welcher nicht im Besitz aller Mittel ist, leicht zu einer Monotonie verleiten, oder er wird bei oberflächlicher Behandlung die feinere Charakterisirung vernachlässigen, eine mannichfaltigere Farbengebung vermissen lassen und so nicht mit dem Dichter die Wirksamkeit schöner Darstellung theilen. Auch größere Meister haben den Tadel wegen gehäufter und gleichartiger Wiederholung auf sich gezogen, wie Naumann im 111ten Psalm.

Die religiöse Begeisterung zur Verehrung des ewigen Gottes charakterisirt ein eigenthümlicher Ernst, der mit dem Feierlichen (denn die meisten Psalmen waren Fest- und Nationalgesänge) verbunden, große und kraftvolle Formen der Darstellung wählt. Ohne diesen in der Musik zu entsprechen kann der Componist auf keinen sicheren Erfolg rechnen; ist er dagegen im Stande das Großartige in vollen, kräftigen Harmonieen und würdig ausgeschmückt wiederzugeben, so stelle er das Zarte und Innige als ein erfreuliches Gegenbild auf. Diese Verbindung des Anmuthigen und Erhabenen ertheilt vielen Psalmen eigenthümliche Schönheit. Das Bildliche und Allegorische, in welchem der Hebräer sich gefällt, darf nur nicht die Neigung zur Tonmalerei auf sich ziehen, sonst erhalten wir Gesänge, in denen der Donner rollt oder Bäche rauschen. Wenn der Psalm in der Reihe der geistlichen Dichtwerke eine größere Freiheit verstattet, darf diese doch nicht von Würde sich lossagen und in überbotener Figuration den Stil verletzen. Ein vorzüglicher Werth liegt in einem ungehemmten Fluß der Melodie und einer consequenten Stimmführung, wodurch die der Dichtung meist zukommende Haltung gesichert wird; dabei aber kann die richtige und interessante Behandlung der Einschnitte die Kunstfertigkeit des Componisten erweisen. Daß der Text in metrische Form übergetragen werde, mag dem Componisten bisweilen erwünscht seyn; doch gestattet ihm die rhythmisch gebildete Prosa einen freieren Spielraum.

§. 33.

Palestrina gegenüber steht Orlandus de Lassus (gest. 1595) in seinen sieben Bußpsalmen, welche mit bewunderungswürdiger Einfachheit mächtiglich auf unverdorbene Gemüther wirken. Marcello (gest. 1739) war dann nach Vorausgang vieler Bearbeiter der Psalmen, von denen Mancher, im Herkommen befangen, zur Leerheit herabneigte, zuerst wieder auf die tiefere Bedeutung eingedrungen und legte in seinen fünfzig Psalmen, die meistens ein-, zwei- und dreistimmig, selten vier- und fünfstimmig sind, einen Schatz melodischer Gebilde nieder, in welchen sich Wahrheit und Kraft vereinen, wenn auch nicht Allen ein gleicher Werth zukommt. Was Bernabei, Astorga, Bai, Lotti u. A. geleistet haben, läßt nach dem von diesen Meistern sonst Bekannten sich voraussetzen; die nähere Einsicht aber mangelt. Händel's hundertster Psalm wird im Wesentlichen für alle Zeit dem gründlichen Kenner, wie dem nach Erbauung verlangenden Hörer werth bleiben; er auch zeigt, wie Bedeutsames und Großes in schlichter Form erscheinen kann. Der 130ste Psalm von Gluck (De profundis) ist des großen Namens vollkommen würdig. Auch Naumann's Psalmen sollten nicht zu frühzeitig zurückgestellt werden. Sie enthalten in Erfindung und Ausführung zum Theil Vortreffliches. Die neueste Zeit hat dieser Kunstform erneuerte Pflege zugewendet, großentheils durch die männlichen Singvereine veranlaßt. Vieles Schätzbare würde hier zu nennen seyn. Unter denen, welche für den allgemeinen Chor schrieben, ragen hervor Feska, Romberg, Fr. Schneider und über Alle Mendelssohn im 42sten, im 115ten Psalm, der Händel's Geist auf der höheren Stufe der Kunstentwickelung wieder erscheinen läßt. Wem, möchte man fragen, ist da nicht eine heilige Begeisterung aus Worten und Tönen in die Tiefe des Herzens gedrungen, und wer hat nicht mit Bewunderung anerkannt, zu welchem Höhepunct sich dieser Meister in Vereinigung des einfach Innigen mit dem kräftig Erhabenen

emporgeschwungen? Spohr gab in drei doppelchörigen Psalmen Op. 85 eine der sinnvollsten Productionen, in welcher der Verwebung der Stimmen die höchste Zartheit, der Harmonie eine reiche Fülle, den rhythmischen Gegensätzen ein beseelter Ausdruck zukommt und das Ganze seinen Ursprung in einem tief ergriffenen Gemüthe beurkundet. Auf die Schreibart alter guter Zeit kehrte Reissiger im 66sten Psalm zurück, doch ohne dabei seine eigene Bildung zu verläugnen, so daß gediegene Gründlichkeit mit einfach geschmückter Schönheit ohne veraltete Formen sich vereinigt.

§. 34.

Eine fast allgemeine Kunstthätigkeit nahm den 51sten Psalm: Miserere mei, Deus, in Anspruch; denn seit dem sechszehnten Jahrhundert haben die ausgezeichnetsten älteren Kirchencomponisten ihn behandelt. Die meisten dieser Werke sind ungedruckt. Namen, wie Festa, Nanini, Palestrina, Lassus, Allegri, Bai, Lotti, Pergolese verbürgen ein tief eingedrungenes Studium und die Feststellung eines bestimmten Charakters. Alle, wie scheint, bis auf Häser haben für die flehende Bitte um Gnade und Erbarmung den ernsten Stil voller, langsam dahinschreitender Harmonie, meistens in Abschnitten der einzelnen Verse, gewählt und Allegri als Vorbild betrachtet. Ein reuevoll sich demüthigendes Gemüth verschmäht jede Belebung und jeden Schmuck von außen, doch läßt die Bitte um Reinigung des Herzens auch zarte Innigkeit zu, wie dies namentlich bei den Worten cor mundum crea in me in Leo's achtstimmigem Miserere statt findet. Was Allegri's gefeiertes Werk zu ewigem Ruhm kommen ließ, liegt in der Macht der Einfachheit und in der Wahrheit des Ausdrucks. Abstruse Gelehrsamkeit wäre hier an unrechter Stelle. Bai begründete seinen hohen Ruhm einzig durch das Miserere, welches am Charfreitage in der sextinischen Capelle vorgetragen wird. Auch dieses vereinigt in der letzten

Strophe zwei Chöre, wie bei Allegri, von dem es sich durch eine belebtere Modulation unterscheidet. Die dritte Stelle nimt in der päpstlichen Capelle die Composition von Baini ein.

§. 35.

Neuere Dichter haben in gleicher Art lyrische Gesänge verfaßt und sie Psalmen genannt; unter ihnen vorzüglich Cramer und Klopstock. Von diesem wurden einer Dichtung die Bitten des Vaterunsers zum Grunde gelegt. Naumann behielt den Namen eines Psalms bei, allein die Behandlung stellt das Werk vielmehr unter den unbestimmten Titel einer geistlichen Cantate. Der Werth desselben wird für immer anerkannt bleiben. Ihm steht eine Composition für Männerchor von Häser würdig zur Seite. Diese hat die Form einer feierlichen Hymne. Immer wird es dem modernen Dichter schwer fallen die alterthümliche Weise der hebräischen Sänger anzueignen, und dies verändert dann auch den Standpunct des Componisten, der nicht mehr als Psalmist zu beurtheilen ist. Cramer's Psalmen setzte Emanuel Bach in Liedesform und Choralen; an sich zum Theil vortreffliche Melodieen, doch nicht zu der einmal festgestellten Gattung der Psalmen gehörig.

Hymne.

§. 36.

Die Hymne nennt Herder mit Recht die tiefste Grundlage der heiligen Musik. Auf allen Culturstufen und durch alle Völker und Zeiten hindurch finden wir sie. Zur bestimmten poetischen Form erhoben, erscheint sie als eine Untergattung der Ode, indem in ihr ein Gefühl, welches von der Unendlichkeit eines ideellen Daseyns berührt wird, zur lyrischen Darstellung kommt, und die Phantasie im höheren Aufschwung vorzüglich bei erhabener Gestaltung verweilt. Das Eigenthümliche beruht darin, daß das Grundgefühl religiös ist, nicht al-

lein für Lobpreisung der Gottheit, sondern in jeglicher Beziehung auf ein Unendliches und Ewiges. Erhabenheit ist mithin der Grundcharakter, und zwar mit dem hervortretenden Gegensatz, in welchem die Beschränktheit des Irdischen und Menschlichen fühlbar wird. Zur Musik gezogen ist dieser Charakter der Erhabenheit festzuhalten und in Melodie und Harmonie nach den Gesetzen, die wir früher betrachtet haben, auszuprägen. Ein Zweifaches aber kommt zur Unterscheidung. Einmal nemlich fällt der kirchlichen Hymne die Eigenthümlichkeit zu, welche im Allgemeinen den kirchlichen Stil vom weltlichen absondert, und dann darf nicht unbeachtet bleiben, ob der Gesang ein einstimmiger oder für den Chor bestimmt ist. Dies Letztere läßt die Bedingungen des Chorgesangs auf Darstellung des Erhabenen anwenden.

§. 37.

In dem kirchlichen Gebrauche haben bestimmte Gesänge den Namen der Hymnen auf sich gezogen, unter denen eine Zahl den Text aus den Psalmen entlehnt und mithin diesen gleich steht. Besonders aber bezeichnen wir die Hymnen: Te deum laudamus, den Lobgesang Maria's oder Magnificat, den Lobgesang des Zacharias und den Lobgesang Simeons. Dem nach Ambrosius, wenn auch fälschlich, benannten Gesang Te deum laudamus, welcher dem dreieinigen Gott Dank und erneuerte Bitte ausspricht, ertheilte man Beziehungen auf die Festfeier z. B. eines Siegs, und veränderte darnach den aus alter Zeit überkommenen Text durch Abkürzung. Von der ursprünglich diesem Texte beigegebenen Melodie kann jetzt nur historisch die Rede seyn, wenn sie auch zur Grundlage neuer Bearbeitung dienen kann. Würdevolle Erhabenheit soll die Composition im ersten Theil des Gesangs mit dem Feierlichen und Glanzvollen vereinigen, damit die Lobpreisung der Gottheit auf den Schwingen dankerfüllter Freude sich erhebe. Leicht wird dabei die Grenze überschritten, die ein reli-

giöses Entzücken von weltlichem Jubel trennt. Pauken und Trompeten spielen da oft eine unmusikalische Rolle. Erwogen muß aber auch werden, daß in den Gesang der Lobpreisung zugleich die Bitte um ewige Beglückung eingeschaltet ist und so ein demuthvolles Gefühl in sanfter Weise zur Ansprache kommt; weshalb die Musiker die Wahrheit verletzen, wenn sie in diesen Sätzen das zu Erflehende durch volle und lebhaft tönende Phrasen abzutrotzen scheinen. Das Te deum wird dann erst, was es soll, leisten, wenn es zu einer charakteristischen Darstellung erhoben, nicht allein in sich selbst die Töne den Gedanken genau entsprechen läßt, sondern zugleich die specielle Beziehung als Festgesang kund gibt; denn ein Dank gegen Gott nach einem Siege der Völker, wie zur Befreiung Deutschlands von fremder Tyrannei, belebt ein anderer Geist als die Geburt eines Prinzen. Dort soll der Componist das hervorheben, was im errungenen Gefühl der Freiheit oder eines schwer erkämpften Sieges den Höchsten als den Allmächtigen verherrlicht, und glänzend und stark, in gehäuften Tonmassen kann der Jubel ertönen, von Contrasten können imposante Wirkungen gewonnen werden, und diejenigen Mittel, welche in der Musik einer symbolischen Bedeutung dienen, wie die Fuge, finden ihre Anwendung; bei anderer Feier sind die Stellen des Textes, welche als Bitte und Hingabe einen sanften und gemäßigten Ausdruck verlangen, wie Te ergo quaesumus, hervorzuheben und ausführlich zu behandeln.

§. 33.

Absehend von der älteren Zeit, in welcher der ambrosianische Gesang zum Grunde gelegt wurde (wie Palestrina 1585 eine sechsstimmige Messe mit dieser Unterlage als Cantus firmus schrieb), finden wir eine freiere Behandlung durch Händel eingeführt. Händel wählte, was nicht zu übersehen, englischen Text, und faßte das Ganze auf protestantischem Standpuncte von der Seite

auf, wo ein versammeltes freies Volk in kräftiger Begeisterung dem Höchsten Dank und Lob singt. Es wollte daher auch nicht glücken und führte nachtheilige Veränderungen herbei, als Hiller diesen Compositionen den kirchlich lateinischen Text unterlegte. Das Te deum auf den Utrechter Frieden und das nach dem Siege zu Dettingen befassen Viel des Großartigen und Mächtigen, abwechselnd mit zwei- und einstimmigen Sätzen, die nach der damals gültigen Weise beurtheilt werden müssen, in würdiger Haltung und energischer Beseelung; doch nähert diese freiere Behandlung sich der Cantatenform, welche auch Spätere beibehalten haben. Tief ergreifen die von großen Stimmenmassen auszuführenden Chöre, deren Freudengesang aus tiefer Seele hervorströmt. Von geringerem Umfang und beschränkter Ausführung sind die Compositionen von Hasse und Haydn. Des Ersteren zwei zu Dresden und Venedig geschriebene Werke erweisen den allgemeinen Charakter dieses Meisters, der nicht für das Große, aber für würdevolle Anmuth berufen war. In Haydn's Werk wirkt die Nachahmung auf interessante Weise, wie einzelne Stellen, z. B. bei den Worten dignare — sine peccato nos custodire charakteristisch bezeichnet sind. Die neueste Zeit gab nur wenige auszuzeichnende Productionen. Von ihnen sey Neukomm's Composition als eine gründliche und durchaus gediegene genannt; Gottfried Weber's Te deum nach der Waterloo-Schlacht war auf einen vollen Freuderuf berechnet und wurde außer einzelnen matten Stellen und gesuchten Formen mit Beifall aufgenommen. Die Klopstock'sche Dichtung wählte Lindpaintner und ward durch den Dichter in eine abgelegene Sphäre gezogen. Seine Composition ist schön und kräftig, doch entfernt von kirchlicher Bestimmung durch glänzenden Schmuck und eine Lebendigkeit, die an sich wol keinen Tadel auf sich zieht, doch der religiösen Würde nur geringeren Antheil gönnt.

§. 39.

Der unter dem Namen Magnificat bekannte Lobgesang der Maria bietet dem Componisten einen durch Mannichfaltigkeit und inneres Leben ausgezeichneten Stoff dar; denn dieser Gesang stammt nicht nur aus der reinsten Tiefe des Herzens, sondern stellt den Grundgedanken in vielfache Beziehung auf das, was den Menschen glücklich werden läßt. Freudenvolle Anbetung und Verherrlichung der Allmacht und Barmherzigkeit Gottes macht die Grundidee aus; allein ein demüthiges Gemüth spricht sie aus und geht der Betrachtung dessen, was die Gerechtigkeit und Liebe des Ewigen schafft, im Gefühl eigener Unvollkommenheit bewundernd nach. So muß jeder Theil dieser Betrachtung eine besondere Bezeichnung finden. Der Macht, welche die Gewaltigen vom Stuhle wirft, steht die Barmherzigkeit, die den Hungerigen speiset, gegenüber. In früherer Zeit faßte man das Ganze mehr als demuthvolles Danklied, nicht als festlichen Lobgesang auf. Musterwerke besitzen wir aus alter Zeit von Palestrina, Gabrieli und Lassus, aus mittlerer von Durante und Seb. Bach, aus neuerer von B. Klein, dessen Bearbeitung Op. 13 zwar ein fleißiges Studium der alten Lehrer erkennen läßt, aber sowohl von kraftvoller Begeisterung und Wahrheit des Gefühls Zeugniß gibt, als auch auf's Erfreulichste bewährt, daß der Verfasser auf dem Gebiete der Harmonie heimisch war und doch in der lebendigen Figurirung, in der freien Bewegung der Melodie, in der rhythmischen Charakteristik den Vorschritt einer neuen Zeit bestätigte. Man kann dies Werk zu dem Geistreichsten und Wirksamsten zählen. Eine größere Einfachheit und nicht genug zu preisende Zartheit sowohl im melodischen Fluß, als auch im charakteristischen Ausdruck ist der Composition von Durante eigen; ein Urbild aber mächtiger Größe und der nie die Würde verläugnenden Grazie steht der jüngste Meister der flamändischen Schule Allen voraus. Eins nur blieb von sehr vielen Componisten unbeachtet, daß

eine Stelle des Textes sich als individuelle Aussprache nicht für den Chor eignet, welcher singt: quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Dies erwog Lassus weislich und überging diese Worte.

Kirchliche Ritualgesänge.

§. 40.

Der katholische Gottesdienst faßt eine Menge Gebete und Formeln in sich, die in Responsorien oder Antiphonien entweder von einem Chor wiederholt oder anderen Gebeten des Priesters gegenüber gestellt, oder auch während einer Feierlichkeit, wie während der Communion, gesungen werden. Eben so treten in den feierlichen Messen zwischen die Abtheilungen Gloria und Credo das Graduale, zwischen Credo und Sanctus das Offertorium ein. Meistens ist der Text aus Stellen des alten und neuen Testaments entnommen. Dahin gehören die Gesänge: Veni, Creator; O salutaris; Salutis humanae stator; Vexilla regis prodeunt; Laudetur Jesus Christus; Laudate pueri; Misericordias domini; Regina coeli; Salve Regina; Sancta Maria; Ave Maria; Veni, sancte Spiritus, und viele Andere; für die Communion Tantum ergo sacramentum; dazu die Vespergesänge, Litanieen, für die Charwoche die Lamentationen. Sie im Einzelnen näher zu bezeichnen verstattet der Raum nicht. Ihnen allen fällt das allgemeine Gesetz des kirchlichen Stils und die Forderung zu, daß jeder dieser Gesänge auch in der Musik seinen eigenthümlichen Charakter treu und bestimmt ausgeprägt bewahre. Anerkannt aber werde, daß in den vorhandenen Productionen dieser Gattung sehr vieles Vortreffliche und wahrhaft Schönes enthalten ist, obgleich die neuere Zeit gerade auf dieser Stelle sich auch manche Uebertragung nichtkirchlicher Weisen auf heilige Worte und sogar manche Profanirung erlaubt hat. Wie in dem geringeren Umfange sowohl originale Erfindung in geistreichen Melo-

dieen als auch die feinere Zeichnung in der Ausführung sich bewähren konnte, so mochte auf der anderen Seite Mancher verleitet worden seyn für eine schon gefundene musikalische Idee sich nach einem Texte umzusehen, der dann freilich nur als zufälliger erscheint. Bei Cherubini's reizenden und an sich lobenswerthen Compositionen muß man von den Worten und deren Bestimmung nicht selten absehen, wie bei dessen lieblichem Regina coeli aus B. Man vergleiche damit Pergolese's letztes Werk, das zweistimmige Salve regina, um nicht etwa blos den Abstand alter und neuer Zeit, sondern das Wesentliche zu erkennen. Dagegen werden Mozart's Ave Maria, einige Graduale von Eybler, Salve regina von Häser, Mehreres von Stadler, Veni creator von Elsner, Alma Virgo von Hummel, Ave Maria und die sobenannten Motetten für Nonnenchöre von Mendelssohn und andere Gesänge dieser Art sich würdig dem Classischen anreihen, ja Einige als Musterbilder stets gültig bleiben. Ein reichhaltiges Gebiet charakteristischer Darstellung ist hier aufgethan, da bald Ernst und Würde, bald Demuth und Innigkeit, bald fromme Anbetung und gläubige Huldigung die Grundzüge bilden.

§. 41.

Besondere Hervorhebung verdient der durch viele große Meister behandelte Gesang des Minoriten Jacobus de Benedictis oder Jacopone: Stabat mater dolorosa. Er ist unter die Sequentien aufgenommen und wird am Freitage vor dem Palmsonntage am Feste der sieben Schmerzen der Mutter Gottes gesungen, aus der Trauerscene entnommen, in welcher Maria unter dem Kreuze des Sohnes stand. In einer barbarischen Sprache, auch in einigen Strophen zur mißfälligen Breite hinneigend, spricht derselbe das Gefühl einer im tiefsten Schmerz mitfühlenden und nach Gnade verlangenden Seele mit ergreifender Wahrheit und Innigkeit aus, und wenn man von einigem Ueberschwenglichen hinweg sieht,

ist das Ganze aus so zarten Fäden gewoben, daß dann, wenn die Worte sich in Töne verwandeln, ein verklärendes Licht hindurch zu dringen und eine Beseligung des Schmerzes zu veranschaulichen scheint. Von diesem zarten und tiefen Gefühl muß der Componist erfüllt seyn und auf der einen Seite die Strophen, welche die Trauerscenen schildern, in eine objectivirende Darstellung aufnehmen, auf der anderen seine Kraft berechnen, ob sie, ohne zu ermatten, für die übrigen acht Strophen zu der Aussprache eines zwar gesteigerten, aber doch gleichartigen Gefühls ausreicht. Nur zu leicht läßt die durch mehrere Strophen fortgeführte Klage in Wiederholungen verfallen, welche durch einzelne verschiedene Fortschreitungen nicht gehoben werden. Aus alter Zeit besitzen wir hoch zu preisende Compositionen von Palestrina (achtstimmig), Josquin (fünfstimmig), Pergolesi (zweistimmig), Astorga u. A., aus neuer von Radewald, Haydn, Neukomm, Winter, Häser. Nach diesen Vorgängern wird neue Erfindung zur schwierigsten Aufgabe. Die Auffassung war aber eine verschiedene, indem man entweder das Ganze in einer gleichartigen Haltung und in strengem harmonischem Stil durchführte, wie es noch Häser that, bei welchem nur gegen den Schluß ein vorübergehender fugenartiger Gesang eintritt, oder indem man die einzelnen Strophen unter abwechselnde Formen stellte, und so eine motettenartige Gestaltung wählte. Neukomm hat in seiner zweichörigen Behandlung mit dem besonnensten Kunstverstande ein nicht allein aus tiefem Gefühl entnommenes, sondern kunstreich construirtes Werk geschaffen, dessen Schönheit hier vollständig zu entwickeln nicht vergönnt ist. Nur auf Einiges werde hingewiesen. In der am Anfang durch den Eintritt der einzelnen Stimmen allmälich erreichten Bildung des vollen Accords zeichnet Neukomm das Individuelle, welches dem hier ausgesprochenen Schmerzgefühl eine charakteristische Farbe verleiht. Von mächtiger Wirkung ist's, wenn in dem Satze quis est homo, qui non fleret durch den weh-

müthigen Klaggesang des einen Chors der Andere mit dem viermal wiederholten kräftigen quis? erschütternd hindurchdringt. Die Stanze pro peccatis, welche sich durch die Kunst canonischer Nachahmung auszeichnet, enthält in den Worten vidit suum dulcem natum den innigsten und wahrsten Ausdruck, und in den Worten dum emisit spiritum eine Tonmalerei, wie sie allerdings zuständig ist. Die den drei oberen Stimmen zugetheilte Stelle fac me cruce custodiri bildet einen ergreifenden Contrast mit dem folgenden kraftvollen paradisi gloria. Angeschlossen ist eine Doppelfuge auf das Wort Amen, gegen welche bemerkt werden kann, was in allen auf das einzelne Wort gebauten Fugen bedenklich erscheint. Rungenhagen hat für Frauenstimmen ein Stabat mater (Op. 24) geschrieben, welches den Gegnern dieser Art von Chören Schweigen auferlegen kann, da zugestanden werden muß, wie vorzüglich dieser Klaggesang sich für zarte weibliche Stimmen eignet, und jener Künstler im zweiten Theil auch den ästhetischen Anforderungen den rühmlichsten Fleiß zugewendet hat. Pergolesi schrieb sein berühmtes Werk für Sopran und Alt, die in Duetten und Arien nur von dem Quartett der Streichinstrumente begleitet wurden. Hiller, der diese Einfachheit nicht mehr der Zeit angemessen fand, gab dem Ganzen andere Gestalt, indem er einige Strophen in vierstimmige Chöre umsetzte, die Stimmen umtauschte und die Begleitung verstärkte. Auf diesem Wege schritt der russische Künstler Lvoff weiter. Die Zahl der begleitenden Instrumente ist bei ihm erhöht, der Eintritt des Chors vervielfacht, doch sind die Soli und Duetten den Sopranen erhalten, dagegen einzelne Figuren, die jetzt als veraltete mißfallen, umgetauscht, ohne daß die Melodie wesentliche Veränderungen erlitten hat. Die letzte Strophe fac ut ardeat cor meum ist in beiden Bearbeitungen zur Fuge geworden, wobei Manches umgewandelt, Manches verziert oder ergänzt erscheint, doch Alles dies in ehrfurchtsvoller Schonung des Originals,

dessen Urheber, kehrte er wieder, sicher diese erweiternde Bearbeitung dankbar anerkennen würde. Dem historischen Forscher bleibe das Original unverändert.

Messe.

§. 42.

Die Messe (Missa) ist der Feier des Hochamtes als Erwiederungen (Responsionen) auf die vom Priester vorgetragenen Gebetformeln des Altarsacraments bestimmt. Was Jahrhunderte hindurch die versammelte Gemeinde in kunstloser Weise gesungen hatte, ward seit Gregor's Zeit durch einen Sängerchor ausgeführt und in vollständigere Texte umgestaltet. So hing das Musikalische nur von der Ceremonie ab, bis daß es eine größere Selbständigkeit gewann, bei welcher heutigen Tags der priesterliche Antheil sogar in den Hintergrund tritt. Zwar bilden das Ganze des Musiktextes einzelne Sätze und Gebete, die unter einander in keinem eingreifenden Zusammenhang stehen, sondern auf die Worte des Priesters Beziehung haben; allein sie enthalten, dem wichtigsten Act des gottesdienstlichen Cultus bestimmt, die Grundgedanken des christlichen Glaubens vollständig: Anbetung Gottes und des Erlösers, ausgesprochen von einer reuevollen, um Gnade flehenden Menschenseele. Das Wesentliche der Ceremonie, welches sich auf die Weihe und Wandelung des heiligen Leibes und Blutes bezieht, ist in dem Gesange nicht als Centralpunct hervorgehoben, vielmehr herrscht durch das Ganze jenes Gefühl der Demuth, mit welchem der hülfebedürftige Christ vor Gott erscheint und nach Versöhnung verlangt; zugleich aber erhebt ihn gläubige Zuversicht zur Bewunderung des allmächtigen Gottes und zum Dank für die Erlösung; doch kann er nur mit dem endigen, womit er begann, und wiederholt den Frieden Gottes sich erflehen. Das Gemeinsame der hier angeregten Gefühle beruht also in der geheimnißvollen Einigung mit dem Ewigen und Heiligen, welche durch die Erlösung vermittelt, durch den Glauben ge-

sichert wird. Die nach dem Altarritus zusammengestellten Gebete enthalten die Grundlagen der Christusreligion, welche nicht als blos dogmatische Satzungen betrachtet werden können. Daher war auch möglich in der protestantischen Messe, in welcher die Rede des Priesters nur auf einigen Stellen eingreift, den Theilen einen näheren Zusammenhang zu vermitteln. Uebrigens haben wir zu beklagen, daß man, abweichend von Luthers Ansicht, der die Messe beibehalten, aber von dem, was gegen Schrift und Vernunft (dies sind seine Worte) aufgenommen war, gereinigt wissen wollte, die Messe von dem kirchlichen Gottesdienst ausgeschlossen hat. Selbst den lateinischen Text wünschte Luther an den hohen Festtagen von einem Sängerchor vorgetragen, und viele ehrenwerthe Künstler haben in seiner Zeit Bearbeitungen für diesen Gebrauch geliefert. Hinweg fiel, was auf das Meßopfer Bezug hatte, nemlich Offertorium und Canon, deren Ceremonieen nun nicht mehr statt fanden, die übrigen Theile traten näher an einander. Mag nun der vorhandene lateinische Text an manchen Stellen prosaisch und für Musik ungeeignet mißfallen, wie in den Worten factorem visibilium omnium et invisibilium, sub Pontio Pilato, mag so Vieles, was phantasiereiche Erklärer in ihn gelegt haben, nicht durch die Worte selbst ausgesprochen seyn, so gewährt das Ganze dem Tondichter doch reiche Veranlassung die höchsten Interessen der Menschheit und die mannichfaltigsten Gefühle im Anschauen des Endlichen und Unendlichen, Erhebung und Demuth, Freude in Gott und schmerzvolle Reue in Tonbildern zu veranschaulichen.

§. 43.

Den allgemeinen musikalischen Charakter der Messe bezeichnen Reinheit des Glaubens, innige Andacht und das fromme Gefühl ersehnter Heiligung, welches nicht ohne Würde und Ernst, aber auch nicht ohne Zartheit und Wärme bestehen kann. So faßten ihn alle großen

Meister der alten guten Zeit, wie dagegen in neueren Tagen kleine Geister hier einen Tummelplatz für ihre auf Kunstfertigkeit gerichteten Spiele fanden und für die Composition einer Messe weder tieferregte Begeisterung, noch überhaupt einen heiligen Beruf voraussetzten. Da ging dann die Grundidee verloren. Zugleich aber nimt die Messe die Hauptstelle im Gottesdienste ein, und ihr kommt Feierlichkeit zu, so daß das Erhabenschöne auch in die Formen des Großen und selbst des Prächtigen eintritt. Dieses und der mannichfache Stoff, der hier im Wechsel erweiterter und verschränkter Gefühle dargeboten wird, verlockte Viele über die Grenze religiöser Darstellung hinauszugehen und die Wirkung, die hier erreicht werden soll, durch bunte Farben und blendenden Sinnenreiz zu erzielen. Die Klagen hierüber sind nicht neu. Man lese das 13te Stück des Critischen Musicus vom Jahr 1737, wo das damals schon verletzende Unwesen gerügt wird, mit welchem man Messen „in bester Andacht aufführe, als wenn Opernmusik und Kirchenmusik einerlei wäre und als wenn man eben so wollüstig, weichlich und liederträchtig um das höchste Wesen als um eine anempfindliche Schöne seufzen könnte." Wem fallen da nicht die melodischen Gänge, die Maria Weber's erste Messe mit dem Freischütz gemein hat, bei? Auffallend bleibt, wie in neuer Zeit, namentlich in Italien, die Profanirung der heiligen Musik gerade da, wo der Ritus seine unverrücklichen Formen entgegenstellt, in der Messe überhand nahm. Einsichtsvolle Deutsche haben dahin gestrebt, das Ueberkommene mit dem Eigenen zu vereinbaren und Ideen von ewiger Dauer so zu gestalten, daß sie in der Gegenwart nicht als fremdartige erscheinen, sondern in das Leben, das sich ja nicht verläugnen kann, eindringen. Unter ihnen erwirbt Reissiger sich eine vorzügliche Anerkennung. Beethoven, der sonst nie durch gegebene Formen sich binden ließ, hat in seiner ersten Messe gezeigt, wie Genialität auch in Behandlung eines schon tausendfach benutzten Stoffes frei

waltet, ohne den Grundcharakter der Aufgabe zu vernachlässigen.

§. 44.

Der Erfindung steht hier die Schwierigkeit entgegen, welche die Tragiker der Griechen, um bei Wiederholung der oft schon bearbeiteten Sagenstoffe neu zu erscheinen, auf Abwege gerathen ließ, indem der kirchlich festgestellte Text zu tausend Malen in Musik gesetzt worden ist, und mancher Componist mehr als zehn und zwanzig Messen geschrieben hat. Da kann die Auffindung neuer Ideen nicht leicht seyn. Unseren Meistern sollte, abgesehen von Originalität, eine zweifache Sorge am Herzen liegen: einmal die Reinheit des der Messe eigenthümlichen Stils mit der fortgeschrittenen Ausbildung der Kunst zu vereinbaren, und dann, da die musikalische Behandlung des gegebenen Stoffs eine mehr selbständige geworden ist, Einheit in dem Ganzen und entsprechende Beziehung in den Theilen zu erwirken. Dadurch würde die Ceremonie nicht zurückgedrängt, sondern vielmehr gehoben werden; das Ganze gewönne Charakter. Wenn nun Wendt behauptete, die Verbindung zu einem einstimmenden Ganzen werde am sicherſten durch die beigegebene Instrumentation vermittelt, darf diese Meinung nicht täuschen, da das Princip jener Einheit in der Erfindung beruht, welche der Instrumente nur als Mittel der Ausführung sich bedient. Auch in der Vocalmesse können die abwechselnden Soli eine hinreichende Mannichfaltigkeit und zarte Färbung gewähren, die Einheit aber kann um so fester ergriffen werden, je reiner das Unmittelbare der Aussprache hier hervortritt.

§. 45.

Jedem der einzelnen Sätze der Messe kommt ein besonderer Charakter zu und dieser muß klar durchschaut und mit Strenge bewahrt werden. Bekanntlich theilt man das Ganze in vier Theile: Introitus, Offertorium,

Canon und Communio. Der erste Gesang enthält nur die Worte Kyrie eleison, Christe eleison, eine Bitte um Gnade und Erbarmung, mit welcher der Mensch im Anschauen des Erlösungswerkes beginnt. Der Grundton der Gemüthsstimmung ist demuthvolle Andacht. Doch läßt diese eine verschiedenartige Motivirung zu; denn es kann die Bitte als kindliches Flehen, oder als drängender Schmerz eines reuigen, zerknirschten Gemüths, oder als Zuversicht zu Gottes Vaterliebe vertrauensvoll sich äußern. Die Worte des Textes führen durch ihre geringe Zahl nothwendig Wiederholungen herbei, und der Componist kann dabei seinen Reichthum melodischer Formen erproben. Um eine größere Mannichfaltigkeit zu gewinnen, ertheilten Manche den Worten Christe eleison in feinerer Zeichnung einen charakteristisch verschiedenen Ausdruck und stellten einer ehrfurchtvollen Melodie eine milde für den Anruf des Erlösers, der sich unterwerfenden Demuth eine vertrauensvolle Ansprache gegenüber. Näher steht dem Menschen der Gottessohn, und in Zuversicht, dieser habe auch für ihn den Tod erduldet, fleht er mit Hoffnung der Erhörung. So zeichnete Cherubini in seiner zweiten Messe, die Tonart D moll in F dur umtauschend. Die Solostimmen können eine wohlgefällige Abwechselung gewähren, und von großer Wirkung ist, wenn aus einem Solo sich der volle Chor zum Schluß erhebt. Eine meisterhafte Behandlung besitzen wir in Beethoven's erster Messe; Haydn aber leitet in No. 3 die Bitte um Barmherzigkeit durch Trompeten und Pauken ein, und läßt sie in No. 2 in einer gemüthlich heiteren, fast lustigen Melodie vortragen. Den Schluß zu einem höheren Grad von Kraft zu steigern, faßten Mehrere den Satz als Einleitung auf und suchten derselben durch den Anschluß einer Fuge bedeutungsvollen Nachdruck zu ertheilen. Dies würde an sich und mit einem schicklichen Texte nicht zu tadeln seyn, wenn dabei der Grundcharakter des Vorausgegangenen erhalten werden könnte; allein obgleich viele Meister ersten Rangs,

unter ihnen Haydn No. 2, Mozart, Cherubini No. 2, Eybler No. 3, diesen Weg verfolgt haben, und wie vortrefflich auch nach Regel und mit Geist diese Fugen gearbeitet sind, erscheint in ihnen, wenn irgend das Wesen der Fuge erwogen wird, der Text als eine widersprechende Beigabe, da weder mit so erhöhter Belebtheit eine Bitte um Hülfe vorgetragen, noch das, was die Fuge in vielseitiger Feststellung einer Wahrheit erstrebt, aus den Worten entnommen werden kann. In Bach's Fuge der Messe in G dur sprechen die einzelnen Stimmen kindlich fromm und in sanftem Ausdruck der Bitte, allein zur Fuge verbunden nehmen sie einen anderen Charakter der Bestrebung und Gegensätzlichkeit an, welcher der hier erforderten Einheit nicht entspricht. Zweckgemäß mag in dem zweifachen, nicht wehmüthig oder klagend, aber in Demuth ausgesprochenen Gebet die Menge mit zuversichtlichem Vertrauen bekräftigt sich erheben und andeuten, daß sie nahe am Ziele ihrer Wünsche stehe; aber ein Ringen und hastiges Verlangen bleibt hier nur unstatthaft. Die Form des Canon, Nachahmungen in einzelnen Stimmen, der Wechsel zwischen Solo und Chor finden ihre Anwendung in zuständiger Weise. Wenn daher Bach in der Messe aus A, nachdem der Chor in würdevoller Andacht Kyrie eleison vorgetragen, die Bitte Christe eleison zuerst in recitativartiger Form vom Baß, dann von dem Tenor und den anderen sich anreihenden Stimmen in canonischer Folge aussprechen läßt, um den Schluß in harmonischer Vereinigung für ein wiederholtes Kyrie eleison zu erreichen, so hat er die Bedeutung der Worte tief erwogen; durch die angeschlossene Fuge aber rundet sich das Ganze nicht ab, sondern nimt eine unruhige und widersprechende Gestalt an. Die darauf verwendete Kunst, an sich verehrenswerth, darf uns nicht um das einmal angeregte Gefühl bringen und über den Tönen die Worte der flehenden Bitte vergessen lassen. Um wie viel täuscht uns Haydn, der in der Messe No. 5 den Satz Christe eleison aus

A moll zu einem Allegretto im ¾ Tact für Tenor mit eintretendem Chor schrieb und dann eine der lebendigsten Fugen folgen läßt? Wie weit der Künstler hier gehen kann, hat Beethoven in seiner letzten Messe gelehrt. Der kindlich fromme Gesang, welchen die Instrumente einleiten, schreitet in getragenen Tönen durch einfache Modulationen, erhebt sich dann im Christe eleison als Andante zu einem Fugato, in welchem Solo- und Chorstimmen wechseln, und kehrt auf den ersten Gedanken so zurück, daß ein vollkommen abgeschlossenes Ganzes daraus hervorgeht. Der darauf folgende feierliche Lobgesang zum Preise der Allmacht und Güte Gottes und des im Ruhme des Vaters verherrlichten Sohnes, Gloria in excelsis, thut seinen leicht erkennbaren Charakter entschieden kund. Er umfaßt ein großes Ganzes in seinen Gegensätzen. In Verklärung erscheinen Himmel und Erde, jener erhellt vom Glanze der göttlichen Herrlichkeit, diese beglückt durch Gottes Frieden. Ein lebendiger und einmüthiger Jubel durch aller Welten Räume beginnt, in welchem der Componist zeigen soll, was großartige Fülle und farbenreiche, aber nicht schimmernde Pracht vermag, welchem gegenüber der Gedanke des Friedens auf Erden (et in terra pax) einen milden Ausdruck herbeiführt. Zugleich lenken die Worte adoramus te den Blick auf den Menschen zurück und heilige Ehrfurcht durchdringt die Anbetung. Beispiele, wie Cherubini in No. 3, lassen warnen dort nicht die Grenze kirchlicher Würde zu überschreiten, hier nicht nach auffälligen Contrasten zu greifen. Die Lobpreisung des Sohnes wird zum Dank, Gratias agimus, welcher Zeugniß von innig gefühlter Beglückung gibt, doch wiederholt den Gedanken der stets obwaltenden Hülfsbedürftigkeit anregt und daher in die Bitte übergeht: Miserere, suscipe deprecationem. Meisterhaft hat dies Cherubini in No. 3 behandelt. Nach solchem Wechsel der Gefühle eint sich Alles auf's Neue in dem Centralpunct begeisterter Anbetung. Es endet der Satz in erhöhter Kraft und

Fülle. Die Kunst des Meisters bewährt sich hier in einer ungezwungenen Verbindung der Gegensätze, welche ohne schroffe Bezeichnung des Disparaten sowohl in den Uebergängen eine bündige Verwebung, als auch feste Haltung in der Durchführung voraussetzen lassen. Einzelnes nimt eine specielle Bezeichnung auf. Die Worte pater omnipotens können hervorgehoben werden, gratias agimus durch die Singstimmen ohne Begleitung an Innigkeit gewinnen, wie bei Eybler No. 2. Unnachahmlich schön hat Alles dies Beethoven in der letzten Messe ausgeführt, indem er dem Gratias eine zarte Cantilene ertheilte, die Worte pater omnipotens durch die Rückkehr auf die Tonica mit imposanter Wirkung auszeichnete. Die Betrachtung der sündigen, aber nach Reinigung verlangenden Erde (qui tollis peccata mundi) führt zu einem tiefen Seufzer des reuigen Herzens, doch bald schwingt sich der Geist wieder empor zur Verherrlichung des Erlösers (qui sedes ad dexteram patris). Im Gegensatz erscheint die Erhabenheit des Gottessohns und die Hülfsbedürftigkeit menschlicher Schwäche. Jenen Satz qui tollis haben Einige in feierlichem Ernst genommen, wie Eybler No. 2, Andere als andächtige Herzenssprache, wie Haydn No. 2 und No. 5, Beides mit zureichendem Grunde. Dem Worte suscipe verliehen Viele mit Recht einen ergreifenden Ausdruck, wie Cherubini No. 2, Hummel No. 3, Schneider in der Vocalmesse. Beethoven bildete in Op. 123 einen achtstimmigen Gesang in gedrängten Fortschreitungen zum Ausdruck der tiefdringenden Wehmuth, was in diesem Lobgesang der wahren und schönen Auffassung in der ersten Messe weit nachsteht. In den Worten quoniam tu solus hat der Componist einen Uebergang in den Schluß der Lobpreisung zu erkennen und wird daher das Maaß der Kraft abwägen, um nicht in einen barocken Contrast zu verfallen. Haydn vergriff sich, als er (fünfte Messe) diesen abhängigen Satz in eine Bravourärie für Sopran legte. Vielmehr soll hier im Hörer die Erwartung eines

Größten angeregt werden, wie bei Cherubini No. 2. Mit den Worten cum sancto spiritu beginnt in den meisten Werken eine Fuge. Sie steht an passender Stelle, auf welcher die Dreieinigkeit Gottes angerufen wird. Dem Tondichter wird hier der höchste Schwung der Begeisterung geziemen, und in Wahrheit besitzen wir einen Reichthum vorzüglicher Leistungen in klarer und kräftiger, aber auch durch contrapunctische Kunst ausgezeichneter Darstellung, wenn auch diejenigen kein Tadel treffen kann, welche einen vollen großartigen Chorschluß der Fuge vorzogen. Eybler hat die Fuge in der zweiten, Cherubini in der dritten Messe unschicklich auf das Wort Amen gelegt. Im Allgemeinen wird ein Gloria dadurch sich auszeichnen, daß ein freier Fluß nirgends aufgehalten werde und keine erzielte Künstlichkeit in Nachahmungen und in Contrasten den Aufschwung hemme, oder das Gefühl von außenher bestimme. Nach den vom Priester gesprochenen Gebeten und der Lesung eines Bibelabschnitts (lectio) und des Evangeliums, folgt das Credo, das Glaubensbekenntniß im Namen der Gemeinde. Der Text ist an sich unpoetisch und voll abstracter Begriffe, daher für musikalische Behandlung unbrauchbar, wenn nicht der Componist jene starren Begriffe auf religiöse Ideen bezieht und dem Gefühle dadurch Nahrungsstoff zuführt; auch die Worte widerstreben in langgezogenen Perioden durch rhythmische Unförmlichkeit und durch Mißlaute, so daß auch von dieser Seite sich Schwierigkeiten entgegenstellen. Der Grundzug des Ganzen ist ruhige Beschauung und feste Ueberzeugung, mit welcher die Christengemeinde ihren Glauben bekennt, und zwar mit Nachdruck, doch auch in christlicher Freudigkeit und christlicher Demuth. Wie sollte nicht auch das Gefühl der kindlich frommen Hingabe und der Gemeinschaft mit einem höheren Daseyn eine musikalische Aussprache finden? Einen falschen Weg aber wählten diejenigen, welche aus dem Glaubensbekenntniß einen Triumphgesang voll Pracht und Leben

werden ließen, oder ihm eine der Andacht widersprechende Leichtigkeit der Bewegung ertheilten. Ruhiger Ernst und feste Haltung werden hier zum Gesetz, dessen vollkommene Erfüllung bei der Länge des Textes um so schwerer fällt, als nur die einfachsten Mittel in Anwendung kommen und jede Monotonie vermieden werden soll. Allen ein Muster steht Bach in der Messe aus H moll unerreicht da. Ueber den begleitenden Bässen schreiten die nach einander eintretenden Stimmen in festen Schritten daher, als sollte angedeutet werden, es dringe durch alle Wogen des Lebens der Glaube einer Christenwelt in sicherer Zuversicht hindurch. Die Form eines gleicherhaltenen Chors schließt hier nicht andere Formen aus, wenn sie nur in Würde bestehen. Es können Solostimmen dem später das Bekenntniß wiederholenden Chor vorausgehen; auch billigenswerth ist's, wenn die Stimmen nach einander in canonischer Folge eintreten, wie bei Haydn No. 2 der zweistimmige Canon in der Quinte gestaltet ist; die Wiederholung des einfachen Wortes Credo nach jedem Theile des Bekenntnisses erhöht den Nachdruck bei Cherubini No. 2 und Eybler No. 1. Nur möchte der hohe Sopran sieben Tacte hindurch bei Haydn No. 5 nicht das passende Organ seyn. Die Betrachtung von Christi Opfertod und Auferstehung führt dem Gemüthe verschiedenartige Momente zu, weshalb die meisten Componisten die Stellen et incarnatus est, descendit de coelo, crucifixus, et surrexit zu charakteristischer Bezeichnung mit wohl begründetem Rechte benutzt haben. Freilich wurden sie auch oft zum Spielplatz musikalischer Malerei und zogen mancherlei Künstlichkeiten auf sich. Nicht tadeln werden wir, wenn beim Incarnatus das heilige Geheimniß angedeutet wird, wie von Eybler No. 2 und 5; wenn dem Worte passus est der Ausdruck des herben Schmerzes ertheilt ist, wie bei Haydn No. 2; wenn beim Crucifixus eine tiefe Seelenbewegung, in welcher die Schauer des Todes in Wehmuth des theilnehmenden dankbaren Herzens übergehen,

kund wird, wie es in Bach's H-Moll-Messe geschieht; wenn im sepultus est alles Irdische erstorben scheint nach desselben Meisters unerreichtem Vorbilde; wenn ein lebendiger Aufschwung der reicher ausgestatteten Melodie die Stelle et resurrexit im Gegensatz als einen kräftigen Sieg über die Macht des Todes bezeichnet (Cherubini und Hummel No. 1 lassen sogar durch Trompetenschall den Sieg bei resurrexit verkünden); wenn die Verkündigung des ewigen Gerichts erschütternde Gefühle weckt. Den schwächsten Theil macht die Zusage für den Bestand der allgemeinen als katholisch bezeichneten Kirche aus, wobei mehrere Componisten dieser Confession ihren Eifer für die Kirche dadurch beweisen wollten, daß sie die Worte unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam durch schärfere Betonung oder durch gehäuften Schmuck auszeichneten. Wird dieser Theil in ruhiger Darstellung durchgeführt, so mangelt ein kraftvoller Schluß, daher man zu dem Nothbehelf schritt auf Amen eine Fuge zu legen. Dazu ist aber weder Wort noch Stelle geeignet. Richtiger urtheilten, die in den Endworten exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi eine freudevolle Erhebung des Gerechten sahen und die beglückende Hoffnung der Unsterblichkeit in einem glanzvollen Schlusse des Satzes verherrlichten. Haydn ging zu weit, wenn er No. 5 eine Fuge eintreten ließ, welche die Worte et vitam venturi saeculi von den übrigen abreißt und in aller Kunstgerechtigkeit doch kein Bild der Zuversicht gewährt. Doch auch Beethoven wendete diese Form an.

Nach der Weihe des Weines und Brodes folgt der Theil der Messe, welcher die Consecration in sich faßt und Canon heißt. Er beginnt mit dem Sanctus, einem Lobgesang der Allheiligkeit Gottes. Dieser ist auf zweifache Weise gefaßt worden, entweder als ehrfurchtsvolle Anbetung des Gottes der Gnade in sanften, aber doch feierlichen Melodieen, wie von Beethoven in der ersten Messe, von Eybler No. 2, oder als eine Verherrlichung

der höchsten Majestät, die als Gerechtigkeit und Gnade beglückt, in kräftiger Fülle der Harmonieen, wie in Bach's sechsstimmigem erhaben großem Gesange. Beides scheint billigenswerth, wenn die erstere Auffassung nicht in Weichheit verfällt oder nicht der Feierlichkeit ermangelt. Eine Steigerung, in welcher die einzelnen Stimmen nach einander eintreten und sich in den Worten Deus Sabaoth zum Chor vereinen, um dann in Pleni sunt coeli in vollster Kraft den Namen des Allerhöchsten zu preisen, ist von entschiedener Wirkung. So legte Haydn in der Messe No. 2 die Worte zuerst auf ein Altsolo, in No. 5 auf ein Baßsolo, nach welchem die Harmonie sich in den übrigen Stimmen ausbildet. Diejenigen, welche dem Sanctus keine Ausführung und nicht einmal hohe Bedeutsamkeit verliehen, vergaßen, welch' umfassende Idee in ihm enthalten ist. Der Uebergang aus dem Sanctus in Viervierteltact in den gewöhnlich für Pleni gewählten Dreivierteltact hat in vielen Compositionen eine mißfällige Härte, daher er der besonderen Sorgfalt empfohlen werden muß. Reissiger wählte für Hosiana in der vierten Messe einsichtsvoll die Fugenform, die hier an richtiger Stelle steht. Die folgenden Worte: Benedictus qui venit in nomine domini wurden früher mit dem Hosiana verbunden, und dieses nach denselben wiederholt; in neuerer Zeit machen sie den Inhalt eines besonderen Gesanges aus, an welchen Hosiana sich anschließt. Sie preisen den selig, der zur Gemeinschaft mit dem Erlöser gelangt ist; beglückende Befriedigung in der Hingabe an den Heiland erfüllt die gläubige Seele; sie ahndet die Freude, die denen verheißen ist, welche Gott lieben. Fast alle Componisten haben in diesen Satz zarte und anmuthige Melodieen aufgenommen und meistens durch Soloquartette ausführen lassen. Hier ist allerdings zu vermeiden, daß den Stimmen für die Andeutung der Beseligung nicht eine zu lebendige Bewegung oder ein pathetischer Ausdruck zugetheilt werde, wie Haydn in No. 3 unter Pau-

kenschlag drei Trompeten erschallen läßt; und daß das Ganze in weltlicher Eleganz erscheine; doch darf auch keine überschwengliche Empfindsamkeit der Würde Eintrag thun, das Rührende nicht in Wehmuth und schmelzender Weichheit gesucht werden, wie bei Haydn No. 5, welcher dagegen in No. 7 in prunkloser Einfachheit eine ernste Rührung erreicht; eher kann ein Gefühl der Freude durchblicken, als ein Vorgefühl der verheißenen Seligkeit. Störend wirkt nicht selten der unvorbereitete Anschluß des wiederholten Hosiana, das gemeinhin wenig Sorgfalt auf sich zieht, obgleich es in den wichtigsten Moment der heiligen Handlung fällt. Beethoven hat in seiner letzten Messe die Reprise übergangen.

Nach der Wandelung spricht der Priester in der Communion das Gebet des Herrn, und es antwortet der Chor im Agnus dei, der reuigen Bitte um Vergebung, womit der erste Theil begann. Was der Tonsetzer hierin geben soll, deuten die Worte so deutlich an, daß der Irrthum, in welchem nicht Wenige auffallende Fehlgriffe thaten, unbegreiflich scheint. Auf sich soll der Mensch zurückschauen, sich der Erbarmung bedürftig fühlen und um Frieden mit Gott und der Welt flehen. Durch diese bestimmtere Bezeichnung im Dona nobis pacem gewinnt das Gefühl selbst mehr Bestimmtheit, und das erhöhte Vertrauen auf die Gewährung einer kindlich frommen Bitte um das, was allein dem sterblichen Menschen frommt, läßt die Seele freier sich erheben. Dies deutet die lebendigere Bewegung der Töne im Dona an. Ist das Agnus als Adagio oder Largo zu fassen, so kann es zum Andante im Dona übergehen. Beugt dort tiefgefühlte Reue in den Staub, richtet sich hier der Blick wieder empor und wirbt um ein dem Reinen versichertes Gut. Ein Musterbild gab Beethoven in der ersten Messe, wo das Agnus eine in überirdische Wonne verklärte Wehmuth darstellt, im Dona sich der Himmel zur Erde hernieder zu neigen scheint, Alles aber so verschmilzt, daß an einen trennenden Gegensatz im

Leben nicht weiter gedacht werden kann. Sehr fehlten diejenigen, welche diesen Schluß in einen hüpfenden Rhythmus oder in eine fröhliche Melodie kleideten, wie Weber in der ersten Messe. Haydn läßt No. 5 in einer feurigen und nachdrücklichen Doppelfuge (Presto, ¾ Tact) um des Himmels Frieden bitten. Ebenso in No. 7. Im geraden Widerspruch trägt bei Cherubini No. 3 eine Stimme nach der Anderen das letzte Friedenswort vor. Was Beethoven in seinem letzten Werke in dem wechselnden Tempo, in dem plötzlich eintretenden Presto, in dem dröhnenden Trompetenschall und Paukenschlägen und den contrapunctischen Combinationen hat anschaulich machen wollen, wird auch die lebendigste Phantasie nicht mit Sicherheit deuten. Getragene Töne geben hier den entsprechenden Ausdruck, wie bei Cherubini No. 2. Diejenigen, welche für das Ganze einen kräftigen Schluß in einem kräftigen Chorgesang vermissen und eine solche Zugabe geradehin gefordert haben, mögen, wenn christlicher Sinn in ihnen wohnt, sich selbst fragen, ob sie, von dem Tische des Herrn kommend, eine Stimmung nähren, welche zu lautem Jubel geeignet sey. Nach dem vom Priester gesprochenen Ite, missa est kann der Chor im Namen der Gemeinde nur antworten: Deo gratias.

So reich an Ideen und an Mannichfaltigkeit der daraus hervorgehenden Gefühle die Messe ihrer Grundlage nach ist, und mithin Stoffs genug für schöne Darstellung in sich faßt, wird der Componist nur dann die volle Aufgabe lösen, wenn er seinem Werke Einheit und feste Haltung verleiht. Alles Zerstückelte und alles von außenher Bedingte kann hier nicht wirken, und keiner Genialität wird gelingen durch ein Aufgebot seltener Kunstmittel, im Wechsel von Tonarten und Zeitmaßen, oder in frappanten Zeichnungen einer mystischen Sentimentalität, oder im Wechselspiel der Instrumente zu den Herzen der frommen Beter vor dem Altare des Herrn zu dringen und mehr als Bewunderung artistischer Geschicklichkeit zu erreichen. Wie viel ist über Beethoven's

letzte Messe Op. 123 geistreich phantasirt worden; allein unläugbar steht die Behauptung fest, daß dieselbe keine Einheit in sich trägt und trotz einer großen Menge schöner Züge doch den Charakter einer heiligen Musik nicht rein aufstellt, vielmehr die contrapunctischen Verwebungen und feinsinnigen Erfindungen nicht aus dem Gemüth stammen, das Ganze, ein Product der Abstraction, die selbst das Sonderbare und Zufällige nicht verschmähte, den Hörer reichlich beschäftigt, ohne ihn zu erbauen und herzinniglich zu erfreuen, und mithin das höhere Ziel der Bestimmung nicht erreicht. In neuester Zeit hat man für räthlich erachtet an Stelle des alterthümlichen Ernstes eine, wie man spricht, romantische Belebung treten zu lassen und die Messe mit Farbenschmelz und allerlei Zierlichkeiten, die unter dem Namen des Phantasiereichen um Beifall werben, auszustatten; allein zuversichtlich weder zur Sicherung der Wahrheit, noch zum Vortheil der Kunst. Hier nemlich ist nicht Alles durch Phantasie auszurichten, sondern es bedarf der Gesinnung, und zwar einer frommen und in tiefer Seele begründeten.

§. 46.

So bestimmt der Text der Messe in allen seinen Theilen den eigenthümlichen Inhalt erkennen läßt, kann nicht verhindert werden, daß der Componist denselben in individueller Weise auffasse und sowohl die ihm zugehörige Manier dabei geltend mache, als auch der eigenen Glaubens- und Sinnesart, ja vielleicht der jedesmaligen Stimmung einen Einfluß verstatte. Die Meister der alten Zeit hielten sich in objectiver Anschauung frei von solcher subjectiven Bestimmung und arbeiteten daher in einem rein erhaltenen Stil, der nach und nach verschwand, als überhaupt in der Musik das Individuelle zu größerer Gültigkeit gelangte. So gleichen auch die Messen jener alten Zeit einander, und die in ihnen verwendeten Mittel sind nach einer einmal festgestellten

Norm gewählt und verwendet. Daß in der alten niederländischen Schule man darauf vorzüglich hinarbeitete kunstreiche Tongewebe, in denen die Stimmen in strenger Beziehung zu einander standen, jedoch ohne Erschöpfung der heiligen Worte, zu liefern, daß Palestrina in den überkommenen Stil diatonischer Gesangmusik auch seine Messen schrieb, und dagegen die neue Zeit in weitem Abstand von diesem Allen erscheint, hat in ästhetitischer Hinsicht bei Bestimmung des Charakters, welcher einer Messe zukommt, weniger zu besagen, als die Erwägung der verschiedenen Andachtsstimmung und Glaubensansicht, aus welcher das einzelne Werk hervortrat. Die Andacht, welche von der Betrachtung des Erlösungswerkes ausgeht, kann tiefste Demüthigung der reuigen Seele, fromme Hingebung der sich schwach fühlenden menschlichen Natur, vertrauungsvolle Erhebung zu der Gnade ausmachen; die Glaubensansicht ist eine freie oder verengte, vom Leben abgesondert oder mit dem Sinnlichen in Beziehung stehend. Alles dies erzeugt eigenthümliche Producte. So unterscheidet sich Palestrina's Messe für Papst Marcellus, in welcher ideale Erhabenheit, objective Klarheit und freie Begeisterung den Charakter bilden, von dessen späteren Messen, in welchen der Künstler mit dem Weltlichen mehr befreundet, aber auch in das Verständniß der Worte tiefer eindringend, einen anderen Stil anwendete. Beethoven's erste Messe stammte aus einem frommen und in seiner Reinheit der ewigen Gnade vertrauensvoll nahenden Gemüth, aus einem von erhabenen Ideen erfüllten und klaren Geiste und hielt die kirchliche Bestimmung im Auge; dessen letzte Messe beurkundet bei vielen unnachahmlichen Schönheiten eine geniale, aber bisweilen in Dunkelheit, öfterer noch zu kleinlichen Motiven abirrende Gefühlssophistik, und nimt auf den Zweck gottesdienstlicher Erbauung keine Rücksicht, weshalb sie auch zur Aufführung beim Hochamte, selbst schon wegen des Umfangs der Ausführung, nicht tauglich seyn möchte. Man hat willig zugestan-

den, daß sie sich nur für den Concertsaal eigne, jedoch sie nach der kirchlichen Bedeutung beurtheilt, was nothwendig zu Widersprüchen führen mußte. Dies aber kann die Bewunderung für's Einzelne nicht hindern, wie dagegen die Messe nie als ein geistliches Drama behandelt werden darf, in ihr nicht die Instrumentalmusik vorherrschen soll. In Haydn's Messen wird ein Schatz gediegener, schöner und mit großer Kunsteinsicht bearbeiteter Ideen enthalten, und erfaßt man sie an sich, werden sie durch ihre Lebensfrische und Eigenthümlichkeit erfreuen, durch die Reinheit ihrer Formen, durch Anmuth und Zierlichkeit jeden unbefangenen Gemüth gefallen; nur kann die ästhetische Kritik dann nicht Billigung zusprechen, wenn der verehrungswerthe Meister entweder das religiös Ideale zu einem Charakteristischen umschuf, wie Rembrandt unter den Malern, oder die lebensfrohe Heiterkeit auch da nicht verläugnete, wo ein heiliger Ernst erwartet wird, oder auch an Einzelnes sich hingab, ohne dem Werke die erforderte streng gehaltene Einheit zu ertheilen.

§. 47.

Man hat Messen für besondere festliche Tage, wie zu einer Krönungsfeier, zu einem Friedensfeste, zu Kirchenfesten bestimmt, und für wesentlich erachtet dies auf die Art der Composition einwirken zu lassen. Dies aber könnte nur einer gewissen Steigerung der Würde und Pracht in den freudigen Abschnitten zufallen, obgleich auch da die individuelle Beziehung nie in Tönen kenntlich werden wird. Immerhin sollte hier das Besondere dem Allgemeinen untergeordnet bleiben. Daß Haydn No. 2 nach Paukenwirbeln von einer Fanfare der Hörner und Trompeten das Dona begleiten läßt, kann nicht durch den Zusatz in tempore belli gerechtfertigt werden. Will man Raum zu einer speciellen Andeutung finden, bietet ihn das Offertorium und Graduale dar, welches in die Messe bei besonderen Festen eingelegt wird und

den Text aus Psalmen und Gebeten entlehnt. Vogler und Winter schrieben Pastoralmessen, als von Hirten vorgetragene Gesänge. Erstere, ein Meisterstück contrapunctischer Kunst, überschreitet die Grenze, indem auf Incarnatus, wie Weber richtig sagt, eine Art Kuhreihen mit einem Echo gelegt ist, wie denn überhaupt die Hirtenmusik der Messe einen fremdartigen und dramatischen Charakter verleiht. Eine Verschiedenheit in der Messe selbst entsteht durch Ausdehnung und Abkürzung, jene in der einzelnen Sätzen zugewendeten größeren Ausführung, diese in Weglassung einzelner Texttheile. So ließ Cherubini No. 2 anfangs die Worte et in terra pax etc. aus, um im Aufschwung des Gloria nicht genöthigt zu werden auf die Erde zurückzuschauen; Eybler dagegen No. 1 setzte die Worte Gloria in excelsis deo als vom Priester gesprochen voraus und begann den zweiten Satz mit et in terra pax, was darum, weil der Chor nicht ein bloßes Responsorium ausmacht, und jene Worte alsbald wiederholt werden, kaum Billigung finden kann. Nicht selten erlaubten sich die Tonsetzer wegen melodischer oder rhythmischer Bedingungen Worte auszulassen oder umzugestalten, was immer als widerrechtlich vermieden werden sollte, wie denn manche Componisten nur zu geringe Rücksicht auf die Bedeutung der einzelnen Worte nahmen und daher einen Umtausch des Textes sich verstatteten. Auch Incorrectheiten begegnen uns, wie wenn bei Cherubini No. 2 und Anderen die Worte bonae voluntatis durch Zwischenspiele von dem zusammenhängenden hominibus getrennt werden, oder wenn ein gesonderter Satz mit et in spiritum sanctum beginnt. In größeren Kunstwerken ist man freilich gewohnt über Einzelheiten dieser Art hinweg zu sehen; allein auch ein kleines Muttermaal entstellt oft das schönste Gesicht.

Requiem.

§. 43.

Als besondere Art betrachten wir die Todtenmesse

(pro defunctis) oder die nach dem Anfangsworte Requiem benannte Reihe von Gesängen, welche bei Beisetzung der Todten oder später zwischen den vom Priester gesprochenen Gebeten in Kirchen gesungen werden. Sie stehen mit dem Messeritus in naher Verbindung, und der Chor repräsentirt die Gemeinde, welche die Todtenfeier begeht, und sowohl durch Liebe und Verehrung bestimmt wird für das Heil des Verstorbenen zu bitten, als auch aus den Gedanken irdischer Sündhaftigkeit und himmlischer Reinheit und Beglückung für sich Erbauung und Trost zu schöpfen strebt. Es verbindet sich daher mit dem objectiven Interesse der Fürbitte ein subjectives für eigene geistige Wohlfahrt, und frei steht dem Tonkünstler das Eine oder das Andere vorherrschen zu lassen. Als eine Trauermusik am Grabe eines geliebten Todten darf das Requiem nicht angesehen werden, wie doch Gottfried Weber wollte, und Tomascheck in einer Vocalmesse elegischer Art ausgeführt haben soll. Das Ganze beruht auf der Fürbitte für die dahingeschiedene Seele, durchdrungen aber wird es von den Ideen des religiösen Glaubens an ewige Seligkeit, an das Gericht jenseits, an Gottes Erbarmung. Die Messe des Hochamts stellt die Verherrlichung der göttlichen Gnade im Erdenleben, wie der sündhafte Mensch um Vergebung fleht und den Segen der Versöhnung genießt, dar; das Requiem verherrlicht die göttliche Gnade jenseits der Gräber, und stellt an den Eingang der Pforte, durch die der schuldige Mensch zu ewigem Frieden gelangt. Hier ist das Interesse mannichfaltiger und inniger, die Grundgedanken regen das Gemüth vielseitig für Trauer und Hoffnung, Furcht und Vertrauen, und zwar mit eindringender Kraft an. Allerdings hat man die Meinung aufgestellt, unter den an einander gereihten Gesängen habe kein Zusammenhang statt, und diese Zufälligkeit, welche aller Beziehung auf ein Vorausgegangenes ermangele, bereite dem Componisten manche Schwierigkeit; allein es ist nicht nur möglich eine ästhetische Einheit zu

gewinnen, sondern in den Textworten selbst liegt der Verfolg und Abschluß eines Grundgedankens, welcher der künstlerischen Bildung eines Ganzen zum sicheren Leiter dient.

§. 49.

Dies Ganze besteht aus fünf Theilen, die jedoch in den verschiedenen Liturgieen Veränderungen erleiden. Der erste Theil, Requiem, vereint die Bitte für das ewige Heil der Entschlafenen mit der Verehrung der Macht Gottes und dem Vertrauen, Gott werde Allen Ruhe bereiten. Milden Ernst und Innigkeit der Herzenssprache werden wir in diesem Gesang erwarten; allein im Hintergrund der Seele lagert das Gefühl der Trauer und der Gedanke des Gerichts und der Vergeltung. Daraus geht ein anderer Seelenzustand hervor. Wehmuth mischt sich ein, und Bangigkeit vor der dunkeln Zukunft würde obsiegen, wenn nicht ein Strahl der Hoffnung hereinfiele; denn mit dem alsbald erscheinenden Bilde des ewigen Lichtes (lux perpetua) geht der Seele auch der Gedanke auf, in demselben wohne der heilige Gott (Te decet hymnus), zu dem der Gläubige rufen dürfe: Herr erbarme dich! Bei dem Worte Exaudi wird passend der Ausdruck erhöht zum eindringlichen Anruf, wie bei Eybler. Neukomm wählte in der doppelchörigen Messe für Te decet die Choralform, und legte ihr die alte gregorianische Melodie zum Grunde. Das schüchterne Nahen wandelt sich in ruhigere Beschauung um und die würdevolle Huldigung im Gefühl der Gottesnähe verschmilzt mit demuthvollem Flehen um Erbarmung. Leicht sieht man ein, warum das angeschlossene Kyrie eleison, Christe eleison hier nicht jene Ausführung erhalten kann, welche ihm in der Hochamtsmesse zukommt. Hier liegt in ihm nur ein vermittelnder Gedanke. Also aber erfaßten den Sinn auch die berufenen Meister; doch Mozart kleidete die Worte Kyrie etc. in eine belebte Doppelfuge. Es konnte nicht ausbleiben, daß man an

dieser Erfindung Anstoß nahm; das Bedürfniß einer Vertheidigung verrieth den zweifelhaften Stand der Sache. Damit, daß Mozart den Eingang zu einer großen Feier durch imposante Musik habe hervorheben wollen, und daß ihm der Sinn der Seelenmesse im Ganzen näher gestanden als jene Worte des Gebets, damit ist ein Vertheidigungsgrund aufgestellt, der sogleich wieder zur Anklage wird. Daß aber die Belebung im Mittelsatze eine erhöhtere Bewegung nothwendig in einer abschließenden Fuge habe nach sich ziehen müssen, beruht auf einer augenfälligen Täuschung, da diese Construction das Ganze, dessen Lichtpunct in der Mitte steht, nicht abrundet, sondern die gedrungene Linienzeichnung in einen weiten Umfang zerstreut. Ein Vertheidiger vernahm sogar in der Fuge das gemischte Geschrei der Reinen und Unreinen, welches von der erwartungsvollen Bewegung der Angst durchdrungen bis zur Ermattung im letzten Adagio sich abmühe; — ein Beweis, welch' wunderliche Phantasieen ein Kunstwerk heranzieht. Das ganze Werk Mozart's wirkt vorzüglich durch die Kunst der Farbengebung, welche dem Großartigen und Feierlichen dient; hier aber war dazu nicht die geeignete Stelle, wenn die Worte ihren Sinn behaupten sollten. Auch Winter schrieb eine Fuge nach einem aus Händel's Orgelfugen entlehnten Thema, voll harmonischer Kraft und kunstreicher Verwebung, in Allabreve-Tact, ohne in den Mustern seiner Vorgänger eine Rechtfertigung zu finden. Den richtigeren Weg betrat Neukomm Op. 50.

Der zweite Gesang, Dies irae, folgt in einem fast nothwendigen Zusammenhang. Das Nächste kann der um ewige Ruhe bittenden Seele nur der Gedanke des ihrer harrenden Gerichts seyn. Diesem von Tommaso Celano gefertigten Gedicht ist stets ein wahrhaft poetischer Gehalt zugestanden worden. Es verfolgt den einen angeregten Gedanken durch mannichfaltige Beziehungen hindurch und führt bald in gesteigerte, bald in entgegengesetzte Zustände des Gemüths ein, so daß ein reich-

haltiges Gemälde des inneren Lebens sich ergibt. Das Ganze hat symbolische Bedeutsamkeit. Im Hinblick auf das künftige Gericht, wo die Posaune zum Thron des Ewigen rufen wird, erfüllt Schrecken die Seele, in welcher aber auch alsbald die Idee der göttlichen Gerechtigkeit erwacht. Dennoch zagt und zittert der Mensch vor der Stunde, in der der Tod und die Natur staunend zurücktritt, wenn die Todten auferstehen und vor den Richtstuhl treten. Er sieht das Buch, in welchem die Thaten verzeichnet, aufgeschlagen, und dem Richter Alles, was verborgen war, kund geworden; da fragt er sich, wie er bestehen möge, und in sich keine Hülfe findend flüchtet er zu dem Gebet: Herr, rette mich. Doch der Heiland ist für Sünder in den Tod gegangen und hat Marien Seligkeit, dem Verbrecher Vergebung verheißen; zu ihm wendet die bangende Seele sich, daß er sie zu seiner Rechten stellen möge (Recordare). Der Componist hat entweder bis zu Lacrimosa das Ganze in gebundener Folge durchzuführen, wie Cherubini that, oder den Satz Recordare so zu gestalten, daß mit dem Worte lacrimosa eine gesonderte Bitte für die Entschlafenen eintritt. Ueberhaupt aber ist ein zweifacher Standpunct zur Wahl frei gegeben. Entweder läßt der Tondichter das Gefühl der Furcht und des Schreckens vorwalten, und bezeichnet es in stark aufgetragenen Farben sowohl für die Schilderung des Bangens als auch in der Aussprache des Flehens; oder ihn führt Theilnahme an dem Verstorbenen auf den dringenden Wunsch, derselbe möge durch Seligkeit beglückt werden. Dann gewinnt das Ganze an Innigkeit und die Contraste mindern sich. Mozart hat mit einer Meisterhand sowohl die entgegentretenden Schreckniſse, als auch die von denselben angeregten Gefühle, jene durch die Instrumente, diese in den Singstimmen lebendig und wahr gezeichnet; Vogler hob dagegen auf dem Schauer erregenden Gemälde den lichten Hintergrund hervor und legte in die Worte Voca me cum benedictis den Ausdruck eines kindlichen Ver-

trauens, das in der Bitte schon Erhörung ahndet. Winter's Composition der Strophe Salva me wird nicht ohne die innigste Rührung gehört werden. Die auf eine Individualität bezüglichen Worte ingemisco, voca me haben Vogler, Mozart u. A. mit Recht den Solostimmen zugetheilt. Unstatthaft bleibt die erkünstelte Tonmalerei, mit welcher nicht Wenige den Weltposaunenruf durch wirkliche Posaunen (in Mozart's Werke ist dies nur auf Süßmayer's Namen zu stellen), die Auferstehung, das Zittern und Beben der Sünder (wie Gossec) figürlich darzustellen sich bemühten. Dem geistvollen Componisten bieten die Gegensätze hinreichenden Stoff für charakteristische Zeichnung dar, so daß er nicht nöthig hat in Künstlichkeiten Hülfe zu suchen. Ein ausdrucksvolles Gegenbild geben die Worte quid sum miser tunc dicturus zu dem pathetischen rex tremendae majestatis, welche Mozart in ihrem vollen Sinn erfaßt hat. Neukomm verbindet beide Sätze in einem nur melodisch verschiedenen Adagio; doch wird sich in der Ueberleitung aus dem beengten Gefühl in das freiere Regen des Vertrauens die Meisterhand erproben können; wie Mozart es gethan. Die Strophe quid sum miser tum dicturus, die eine Einkehr in sich voraussetzt, behandelte Winter als ein Tenorsolo auf bezeichnende Weise. Vorzüglich schön ist die Anordnung bei Eybler im Wechsel von Alt und Baß, wornach im ungehinderten Fortgang der Chor mit Rex tr. maj. einfällt. Bei den Bitten aber darf die Innigkeit nicht zur weichlichen Empfindelei werden, die aus diesem Gesichtskreise ganz ausgeschlossen bleibe. Der Satz Recordare hat zu mannichfacher Gestaltung in Vertheilung an einzelne Stimmen Veranlassung gegeben. Bey Eybler streift die Behandlung an's Dramatische. Wohlthuend wird der Schluß dieses Theils wirken, wenn er Beruhigung entschiedenen oder geringeren Grades in sich trägt.

Den dritten Theil bildet ein Opfergebet. Christus wird angerufen die Getreuen aus dem Pfuhl der Hölle

und dem Rachen des Löwen zu erretten und in das Licht einzuführen, welches einst Abraham verheißen ward, dafür aber das Opfer des Dankes gnädig anzunehmen. Man hat die Abschnitte bald gesondert, bald verbunden behandelt, auch den zweiten (Hostias) übergangen (wie Winter, Gottfr. Weber), gewiß mit Verletzung des Grundgedankens. Der Charakter des ersten Satzes, Domine Jesu, ist kräftiger Ernst, ohne etwa als Trotz der Mahnung sich herauszustellen; der Anspruch, welcher auf Erfüllung der Verheißung gerichtet ist, kann nur als vertrauensvolle Hoffnung sich äußern. Wenn Gottfr. Weber den Gesang in eine Arie verwandelte, „deren Weichheit und Anmuth die Schauer der vorhergegangenen Darstellungen gleichsam abbitten sollte," war das Verfahren gewiß nicht billigenswerth. Sahen doch Andere in der Schlucht des Höllenreichs und dem Rachen des Löwen das Grausenste, zu dessen Zeichnung die Musik ihre heftigsten Mittel aufbieten sollte. Auch wird keine spitzfindige Vertheidigung den Mißgriff rechtfertigen können, mit welchem in dem Mozart'schen Requiem auf die vom Hauptsatze abhängigen und an sich wenig bedeutenden Worte quam olim Abrahae promisisti eine Fuge gelegt worden ist, wobei doch warlich nicht gesagt werden darf, der Componist habe nicht Worte in Töne umsetzen, sondern die Feier nur durch Musik verherrlichen wollen. Eybler, Neukomm, Tomascheck u. A. folgten diesem Vorbilde, wie in der Erfindung des ganzen Satzes eine bloße Nachahmung erkannt wird, obschon bei Mozart die Fuge an Hostias angeschlossen wiederkehrt. In mehreren Compositionen, wie in der doppelchörigen Messe von Neukomm, erscheint der Text zerstückelt und mit Melodieen verbunden, bei denen die Beziehung auf die Worte ganz verschwindet. Auch kann hierbei eine mißfällige Monotonie nicht vermieden werden.

Der Satz Sanctus, welcher als vierter Theil entweder mit dem Benedictus ein Ganzes bildet, indem sich dem Ersteren der Lobgesang Pleni sunt coeli, dem

Zweiten Hosiana anschließt, oder auch in einzelnen Theilen behandelt worden ist, steht den Worten nach dem der Hochamtsmesse gleich, allein verlangt hier einen besonders motivirten Ausdruck. Dort ist's feierlicher Jubel zum Preise der Allmacht; hier, wo nun Beruhigung eintreten soll, läßt die Trauer nur ehrfurchtsvolle Anbetung zu, daher eines Theils eine Erhebung des Geistes, die Gott in Thränen lobpreiset und über Bangen und Schmerz siegend zu den Wolken dringt, anderen Theils die beglückende Ahndung künftiger Seligkeit der Frommen in dem Chore oder in dem Soloquartett vernommen werden muß. Das Feierliche und Würdevolle findet hier Raum, nicht das Prächtige und Glänzende. Des Gerechten Lohn ist Leben und Freude in Gott; zu ihm ging der Verschiedene ein, den der Gesang als selig anspricht. Da kann dann der Chor freudig dem allmächtigen Gott lobsingen. So faßten Mozart, Vogler, Eybler den Charakter des Satzes. Dem Hosiana gab Winter eine fugirte und längere Ausführung, welche eine erhebende Wirkung nicht verfehlt; Neukomm ließ im Pleni sunt coeli ein kurzes, aber ausdrucksvolles Fugato passend folgen. Auf gleiche Art beschränkte Häser sich im Hosiana auf fugirte Grundzüge ohne längere Ausführung, was Manchem das Richtigste scheinen möchte. In der gallicanischen Liturgie folgt dem Hosiana das Gebet: Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Es kann nur als Gegenbild des Vorigen behandelt werden, in zarter und eindringlicher Weise, wie dies Häser gethan, indem er die flehende Bitte einem Frauenchor übertrug.

Der letzte Abschnitt Agnus dei unterscheidet sich von dem des Hochamts durch die specielle Beziehung auf die dem Verstorbenen zu erflehende Ruhe und kehrt so auf den Anfang des Ganzen zurück. Diese Rückkehr aber setzt nicht Wiederholung des Anfangs selbst voraus, obgleich sie oft gewählt worden ist. Mit Zuversicht naht der Christ dem Mittler, und der Componist wird seine Aufgabe, wie er soll, lösen, wenn er hier aus tiefer

Seele schöpft, das Düstere mildert und mit dem Worte des Vertrauens quia pius es Beruhigung in die Seelen der Hörer senkt. Vollkommene Befriedigung gewährt dann, wie ein allgemeines Gesetz verlangt, der Schluß des Kunstwerks. Dies hat Cherubini mit tiefdringendem Sinn erwogen und durch einfache Mittel die Aufgabe preiswürdig gelöst. Nicht geringeres Lob erwarb sich Vogler. Er schuf einen einfachen Bittgesang voll Innigkeit und Wärme und schloß eine Choralmelodie an, welcher eine künstlichere Figuration Leben verleiht. Winter ertheilte den Worten lux aeterna luceat eis die Fugenform, indem er die Themata der früheren Sätze zusammenstellte, was wenn auch keine sich durchdringende Einheit gewährt, doch einen Totaleindruck vermittelt. Der Gedanke des ewigen Lichtes, welches den Seligen leuchte, nimt eine lebendige Bewegung und frischere Farben willig auf. Die vorzüglichste Form scheinen Eybler und Häser gewählt zu haben. Nach der Bitte um ewigen Frieden gelangt der Chor in Häser's Composition, mit dem Gedanken des unvergänglichen Lichtes allmälich sich erhebend zu dem der Gemeinschaft mit seligen Geistern, und wir vernehmen in den Worten einer Fuge cum sanctis tuis in aeternum den über Grab und Tod triumphirenden Jubel, ohne daß eine nochmalige Wiederholung des Bittgesanges, wie ihn Winter einschaltete, dem Ganzen eine gespaltene Form ertheilt; denn in unaufgehaltenem Flusse schreitet die Fuge vorwärts, sammelt gegen das Ende die getheilten Kräfte und schließt mit voller Kraft und Würde in langen Noten und in altkirchlicher Form auf den Worten quia pius es das Ganze ab. Eybler ging einen ähnlichen Weg, wählte aber zum Uebergang in die Doppelfuge ein Sopransolo, wodurch ein zu starker Contrast zu entstehen scheint. Ueberschauen wir den gesamten Bau eines Requiem, so hat der Künstler, abgesehen von Erfüllung der allgemeinen Gesetze, die durch den gleichartigen Text herbeigeführte Gefahr der Monotonie zu vermeiden, und dar-

auf hinzuarbeiten, daß die einzelnen, zwar in sich charakterisirten, aber mehr auf sich beschränkten Sätze eine Beziehung zu einander erhalten, um als wesentliche Theile eines Ganzen zu erscheinen. Der Einförmigkeit wird eine schärfere Erfassung der feineren Nüancen, welche einzelne Worte darbieten, entgegenwirken, wie z. B. Neukomm dem Wort sempiternam eine Steigerung und darauf dem Worte requiem eine Senkung zutheilte, ohne dadurch sinnlich malen zu wollen.

§. 50.

Dem Componisten ward verstattet durch Auslassung einzelner Sätze den Umfang der Seelenmesse zu mindern; auch erlaubten sie sich im Einzelnen den Text nach melodischen Formen umzugestalten. Manches verstieß hierbei gegen kirchliche Vorschriften. So übersah man, daß die Worte Agnus dei — da eis requiem dreimal wiederholt werden müssen und dann erst beim vierten Male das Wort sempiternam beigefügt werden soll, wie dieß ebenfalls in dem Satze Pie Jesu statt findet. Einem hinzukommenden Ritus (absolutio ad tumbam) ist der Gesang Libera me bestimmt, welchen Viele auch als ein besonderes Gesangstück behandelt haben. Er besteht aus drei Theilen (Libera me; Tremens factus sum; Dies illa), welche die Hauptgedanken des Requiem in kurzen Worten wiederholen: flehendliche Bitte um Erlösung vom ewigen Tode, Bangen vor dem Gericht, Bitte um Ruhe und ewiges Licht. Vogler's Composition, ein seelenvolles Tonbild, gehört zu den vorzüglichsten Leistungen in Darstellung gesteigerter und contrastirender Gefühlsmomente. Im einfachen kirchlichen Stil, nach Art der älteren Kirchenhymnen, sind die Bearbeitungen von Eybler und Stadler gehalten. Neukomm schloß in seinen beiden Messen diesen Gesang unmittelbar an, und zwar durch Anklänge an den Anfang des ganzen Werks, als werde noch einmal eine summarische Uebersicht beigegeben. Doch wird die Ermüdung der Hörer nicht ausbleiben.

Lied.

§. 51.

In der Poetik fußen die Theoretiker bei Bestimmung des Begriffes vom Liede auf sehr unsicherem Boden, und schwanken in der Bezeichnung der bald zu weiten, bald zu engen Grenzlinien; die Dichter dagegen, wenig auf dies achtend, verwenden den Namen in genereller Bedeutung, so daß man darunter lyrische Gedichte überhaupt verstehen kann. Einen nachtheiligen Einfluß hat diese Vernachlässigung auf die Werke der Musik, bei welchen man der Unbestimmtheit leicht begegnen könnte, wenn man in engerem Sinne unter diesem Namen nur ein musikalisches, das ist, ein singbares lyrisches Gedicht begriffe. Dann würden die Unterabtheilungen alsbald sich ergeben, insofern nicht die Art der Auffassung, sondern nur der höhere oder niedere Standpunct derselben eine Verschiedenheit herbeiführt. Zugleich aber muß der ästhetische Werth des Liedes gesichert werden, damit nicht Vorurtheile endlich zu der Behauptung (die wirklich ausgesprochen worden ist) verleiten, als sey das Lied in seiner Geringfügigkeit nicht auch als ein Kunstwerk zu betrachten. Wenn auch die dürftigsten Geister, um sich Poeten zu nennen, wenigstens wagen Lieder zu dichten, und kaum ein Musiker gefunden wird, der sich nicht in Compositionen von Liedern versucht hätte, zählen wir mit Recht die Umsetzung eines Liedes in Gesang zu den schwierigsten Aufgaben der Kunst, bei deren Lösung nicht Gelehrsamkeit, nicht flaches Talent hinreicht. Alle Völker und Zeiten, in denen geistige Freiheit erwacht war, haben Lieder gesungen und in denselben ihr innerstes Leben niedergelegt; der Tanz, der Kriegsmarsch, die Arbeit, der gesellige Freudentisch, wie die Einsamkeit und die Einkehr in des Herzens stille Räume ließen das Wort zu Gesang werden, so daß Lieder zugleich die sichersten Documente für Geschichte und Menschenkunde in sich fassen. Was das Leben schuf

und erzog, nimt die Kunst zu weiterer Vollendung auf, doch erwächst ihr damit eine um so schwierigere Aufgabe, als ihr das Leben vorauseilt und sie hier an der Hand der Natur zu gehen verpflichtet wird. Auch diejenigen irren daher, welche dem Lied eine niedere Stelle darum anweisen, weil der Aufschwung, der einen Chor, als Repräsentanten der Menschheit in das Gebiet erhabener und religiöser Ideen einführt, einen Gegensatz zu individuellen Naturgefühlen bilde.

§. 52.

Das musikalische Lied enthält die Aussprache eines durch Eindrücke der Wirklichkeit angeregten Einzelgefühls, nicht in jener Begeisterung für's Ideale, die über die endlichen Schranken der Gegenwart erhebt, wohl aber nicht ohne Anklang eines Höheren, das in Ahndungen einer inneren Bedeutung des Lebens, in Sehnsucht und in Hoffnung, in Freude und in Schmerz gegeben ist. Auf einen einzelnen Gedanken oder einen, wenn auch vollen, stets aber abgegrenzten Moment des Gefühls beschränkt, unterscheidet es sich von der Arie, welche ganze Situationen und deren wechselnde Stimmung umfaßt und das Gefühl in seinen Verzweigungen verfolgt. Die Aussprache aber ist eine natürliche, wie eben das Herz gestimmt ist und unmittelbar das entsprechende Zeichen wählt. Da bleibt dann alle Künstlichkeit entfernt, und wir erwarten keine reich ausgestattete Durchführung, nicht verzierten Operngesang. Wenige Mittel reichen hin, wenn sie nur genau bezeichnend und von hinlänglicher Kraft erfüllt sind, um unmittelbar die Wärme und das Leben des Inneren kund zu thun. An die Stelle einer größeren Mannichfaltigkeit tritt die Einfachheit, die im Liede als Kunstwerk zur vorzüglichen Tugend wird, wenn sie nicht als Armuth und Leerheit erscheint, sondern aus der Klarheit innerer Beschauung hervorgeht. Schönheit und geistiges Interesse mit dieser natürlichen Einfachheit unbefangen zu verbinden macht für den schul-

gemäß gebildeten Meister eine schwierigere Leistung aus, daher auch Dilettanten, welche unmittelbar aus innerer Seele schöpften, manches Lied vorzüglich gelang, da nichts Absichtliches sie bestimmte. Zwar wird Vieles hierbei von dem Geschmack der Zeit bedingt, wie der dänische Schulz Meister einer Einfachheit war, die unsere Zeit gar nicht mehr verträgt, die seinige aber bewunderte; er gestattete sich kaum mehr als eine Ausweichung in die Dominante und beschränkte die Begleitung auf den Dreiklang; allein überhaupt muß zugestanden werden, daß in keiner Kunst das Einfache zu erzielen steht, weil es dann aufhört natürlich zu wirken, wie Reichardt's Beispiel lehrt, und daß hier alles Bemühen durch willkührliche Spannung den Gefühlen Fülle und Schwung zu verleihen vergeblich ist. Wer möchte auch zu steiler Wolkenhöhe emporbringen, um eine Aussicht zu erreichen, die von einem Hügel aus gesehen werden soll. Ueberschwengliches darf hier nicht erscheinen, und das von dem Regelmäßigen Abweichende, wie gewagte Sprünge, statt eines ungehemmten Flusses der Melodie, oder in der äußeren Form das Verweilen auf einer ungewöhnlichen Tonhöhe widerstrebt dem Gesetz der Natürlichkeit.

§. 53.

Eine zweite Anforderung an das Lied ist Wahrheit, die aus der Natürlichkeit hervorgeht. Mit dieser dringt das Lied zu den Herzen der Hörer. Keine Täuschung der Phantasie darf hier mitzuwirken streben, ja es darf nicht einmal der Zeichnung eine Farbe oder ein Schmuck verliehen werden, der von außen herangezogen die Grundzüge verdeckt, oder auf Kosten der Wahrheit eine an sich wohlgefällige Schönheit bezweckt. Dies hebt den Antheil des Schönen selbst nicht auf. Was aber der Componist nicht in der Seele genährt, nicht wirklich aus dem tiefen Born des Gemüths entschöpft hat, nimt im Liede eher als irgendwo die Farbe der Unwahrheit an;

und wenn auch für den ersten Augenblick die Täuschung Raum gewinnt, zerstört doch falsches Wesen endlich die ganze Existenz. So verlangen wir für das Lied den richtigsten und genauesten Wortausdruck. Damit aber hierbei nicht das Declamatorische, um Wahrheit vollkommen zu erreichen, überwiege, an den Worten und deren Betonung hange und so trockene Darstellung erzeuge, kommt Hülfe von Innen.

§. 54.

Ein drittes Moment nemlich verbindet sich mit den vorher Genannten in der Unmittelbarkeit, mit welcher das Gefühl im Liede zur Darstellung gelangt. Dem durch Beschauung des Lebens angeregten Gemüth verdankt das ächte Lied allein seinen Ursprung, und wäre es auch nicht der Tiefe entschöpft, so darf Nichts seine Reinheit trüben, und nirgends der kalte Verstand vermittelnd dazwischen treten. Daher herrscht das Melodische vor, welches sich mit formaler Schönheit begnügen kann, wenn auch, auf diese allein beschränkt, nur zu leicht zu einer unbestimmten Allgemeinheit hinneigt, und daher nach Charakteristischem verlangen läßt. Dieses nimt das Lied nicht in dem Grade, in welchem es der Arie zukommt, auf, doch würde ein Mangel des Ausdrucks erwachsen, wenn wir es gänzlich vermißten. Nur sollen wir nicht immer feine Zeichnung für alles Einzelne verlangen, oder den Gedanken theilen und Worten eine besondere Ausführung überall bedingen. So aber steht die Harmonie, insofern sie charakteristisch zeichnet, in einem untergeordneten Verhältnisse, doch bleibt zu berücksichtigen, daß die Aussprache stets nur eine individuelle seyn kann, und die Grundidee, wie allgemeingültig auch ihr Inhalt laute, immer nur aus einem einzelnen Gemüth in die Erscheinung tritt und von daher ihre Bedeutung erhält. Es hat der Componist, der dem Dichter folgt, sich zu individualisiren, und seine Conception beruht in einem Moment innerer Anschauung,

aus welchem dann das Ganze unmittelbar hervorgeht. Wundern wir uns mithin nicht, wenn gewisse Künstler für gewisse Arten der Lieder untauglich sind, wie Schubert für lustige Trinklieder, oder wenn gewisse Lieder nur für Wenige geschrieben scheinen. Nicht einmal taugen alle für alle Sänger. Wie sollte auch Jeder in gleicher Art geeignet seyn, die verschiedenartigen Gemüthslagen in so enger Begrenzung anzueignen? Ein absichtliches Bemühen um Universalität wird nur schaden. Dem Componisten kann nicht frommen, wenn er zu Liedern nur gute, das ist correcte und wohlgefällige Musik liefert, da es auf Eigenthümlichkeit der Bezeichnung und auf Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen ankommt. Wie viele anmuthige Lieder gleiten vor dem Ohre der Zuhörer vorüber, weil sie in deren Seele nicht ihre besondere Stelle finden, und diese können sie nicht finden, weil ihnen ursprüngliches Leben abgeht. So lassen sich gemachte Lieder, deren Zahl groß ist, von denen unterscheiden, die aus einem Drange des Herzens hervorgingen.

§. 55.

Füglich sollte man bei Dichtern eine Selbstverständigung über die Frage voraussetzen können, ob sie ein singbares Lied haben dichten wollen; darnach würde von ihnen die Erfüllung besonderer Gesetze verlangt werden, und zwar nicht nur in Hinsicht der Ausdrucksweise, sondern auch in Beziehung auf die äußere Form, in welcher metrische Accente auf bedeutungslosen Worten, wie Hülfswörtern, Mißlaute durch gehäufte Consonanten und Aehnliches vermieden werden müssen. Allein gemeinhin hat man Gedichte als einen für die Wahl des Componisten dargebotenen Stoff zu betrachten, und diesem fällt vor Allem die Beurtheilung der Tauglichkeit zu.

Der Tonsetzer einigt sich mit dem Dichter, doch so, daß er nicht als ein beigegebener Gefährte erscheint, sondern damit das Product in strengem Sinne als ein

gemeinsames gelte. Ihre Verbindung muß eine rein sympathetische seyn. Wenn die Melodie und deren Rhythmus nicht dem Gedichte auf's Genaueste entspricht und nicht mit demselben in Eins verschmilzt, bleibt alles künstlerische Bemühen ein vergebliches. Das Leben, von welchem der Dichter ausgeht, und welches derselbe in dem Worte birgt, ruft der Musiker erweckend zurück und tilgt alles Starre und Kalte, welches die in Begriffen darstellende Sprache mit sich führt. Ohne berechtigt zu seyn über die Gesichtsweite des Dichters hinaus zu gehen, übt der Componist sein Recht, wenn er das, was in dem Gedichte entweder in gedrängte Kürze zusammengefaßt, oder in leiser Andeutung ausgesprochen ist, durch vervielfachte Zeichen und durch bestimmtere Belebung kenntlich werden läßt. Da aber gibt es zwei Fälle, die nicht selten Schwierigkeiten entgegenstellen. Bisweilen nemlich enthält das Gedicht für den Componisten zu viel, bisweilen zu wenig, indem dort die Worte einen zu reichen Stoff in sich tragen, als daß er in beengte melodische Formen aufgenommen werden könnte, hier der Gedanke so überwiegt, daß der Antheil des Gemüths nur ein geringer ist. In beiden Fällen gelangt der Componist, soll das Gedicht nicht zurückgestellt werden, nur dann zur Vollendung eines Kunstwerks, wenn er mit dem Dichter in ein ausgleichendes Verhältniß tritt, und da, wo das Gedicht einen vollen, überschwenglichen Inhalt darbietet, theils die Hülfe der Harmonie für den Ausdruck heranzieht, theils das, was Töne erfassen können, zu dem, was den Worten als eigenthümlich verbleibt, durch erhöhten Ausdruck in's Gleichgewicht setzt. Wo dem Tonsetzer zufällt von Seiten des Gemüths dem Dichter ergänzend Hülfe zu gewähren, da wird ihm vergönnt mehr, als was auf dem Papiere steht, zu componiren. Da kann derselbe im eigentlichen Sinne auch malerisch darstellen und dabei Farben verwenden, welche der Zeichnung Lebenswärme ertheilen. Für Alles dies lassen Beispiele sich gar leicht auffinden.

§. 56.

Schon die Wahl des Gedichts erweiset die Befähigung des Componisten in mehrfacher Hinsicht; denn wer da meint, jegliches wohllautende und gefällige Lied, wenn nur dessen äußere Form zu einer rhythmisch gestalteten Melodie stimmt, sey für Musik tauglich, hält an einem falschen Glauben, den entweder Unwissenheit oder Täuschung erzeugt. Nicht alle lyrische Gedichte sind musikalische, und auch dasjenige kann nicht in Wahl kommen, bei welchem auf beliebige Weise sich musiciren läßt. Als das beste Gedicht haben wir zu betrachten, bei welchem nur eine Melodie denkbar ist. Zurückgestellt müssen werden die Gedichte, in welchen die Reflexion eine Oberhand gewonnen hat und dasjenige, was nur Vermittler des Gefühls seyn soll, zum unmittelbaren Gegenstand der Darstellung geworden ist. Eine scharfe Grenzlinie läßt sich, da die Sprache stets in Begriffen verweilt, nicht mit Sicherheit ziehen, und alles Eifern gegen den Verstand ermangelt der Wahrheit. Hier also widerstrebt einer musikalischen Auffassung nur dasjenige, was in Abstraction auf blos logischen Combinationen und Urtheilen beruht, wenn solche auch ihren Gegenstand in einer höheren, ja selbst idealen Sphäre fanden. Die Worte des Glaubens und des Wahns von Schiller lyrische Gedichte zu nennen wird Niemand anstehen; sie taugen aber nicht für Musik als Lieder, da sie ja allein in Reflexionen, wenn auch geistreichen und poetisch verarbeiteten, verweilen. Und so mehrere unter Schiller's lyrischen Dichtungen. Man wende hier nicht ein, in der kirchlichen Messe werde ja sogar der Text prosaischer Glaubensartikel abgesungen; denn der gottesdienstliche Gesang eines Chors fällt einer anderen Beurtheilung vom Standpuncte des religiös Erhabenen zu. Eine zweite Art der Gedichte, vor denen die Composition zurücktritt, sind Producte der Einbildungskraft, in welcher äußere Dinge und Erlebtes sich abspiegeln ohne unmittelbar das Gemüth zu berühren, und daher, nur

auf Schilderungen und malerische Copieen beschränkt, der inneren Lebenswärme ermangeln. Sie mögen dem Maler einen brauchbaren Stoff gewähren, der Musiker dagegen erhält in ihnen eine leere Grundlage. Dahin gehören viele von Matthison's und Salis Gedichten, die von nachbildender Einbildungskraft, aber nicht von Phantasie zeugen. Wir haben drittens diejenigen Gedichte als unmusikalische zu bezeichnen, welche an einer Unwahrheit kranken, indem sie entweder aufgedrungene, nicht aus der Wurzel des Lebens erwachsene Gefühle aussprechen und daher hohl erscheinen, oder das, was in der Seele wirklich aufkeimte, nicht nach dem Gesetz der Natur zur Entwickelung bringen, sondern in abgerissenen Momenten, gleichsam einzelnen Vibrationen, ohne inneren Zusammenhang an einander reihen. Dieser Art Gedichte gibt es unzählige. Doch darf dies nicht auf diejenigen bezogen werden, welche in lyrischer Begeisterung einen tiefen Sinn nur durch Andeutungen, wie sie den Worten möglich sind, aussprechen, und der Musik, welche als Auslegerin dessen, was das Wort nicht fassen konnte, eintritt, gerade einen weiteren Raum der erfreulichsten Wirksamkeit darbieten. Das Geheimnißvolle findet hier seine Sprache. So eignen sich Heine's Gedichte darum vorzüglich für musikalische Bearbeitung, weil sie ohne Ausführung des Gedankens der Phantasie freieren Spielraum gönnen um das Gemüth mit bedeutungsvollen Ahndungen zu erfüllen. Außer den bezeichneten Arten unbrauchbarer Gedichte ziehen auch diejenigen eine vorurtheilsfreie Beurtheilung auf sich, deren zarter geistiger Inhalt durch die Umsetzung in Gesang nicht gehoben, sondern in eine mehr irdische Sphäre herabgezogen zu werden scheint. Da wird das Bestimmteste durch die Töne zu einem Unbestimmten, das Innigste und kaum Aussprechbare verliert gesungen sein reingeistiges Wesen, und die anmuthigste Melodie wird überflüssig.

§. 57.

Beruht das Gedicht auf einer Grundidee, die das Ganze durchdringt, und zwar einer individuellen Situation entstammt, so kann es eigentlich nur eine Melodie haben, oder alle Compositionen sind Annäherungen an die Eine, welche noch nicht aufgestellt wurde. Deshalb irren diejenigen, welche in Compositionen verschiedener Meister eine bemerkte Aehnlichkeit als Mangel der Originalität rügen. Sie kann Beweis für die richtige Auffassung des Charakters seyn, obgleich auch verschiedene Standpuncte zulässig werden, wenn der Dichter sanftere Gefühle mit lebendigeren verschmolzen hat und eine dieser Arten hervorzuheben ist. Man vergleiche die verschiedenen Compositionen des göthe'schen Liedes: Wie herrlich leuchtet mir die Natur. Unzählige Beispiele bestätigen die Oberflächlichkeit der Künstler, mit welcher sie den einen Punct des Verständnisses verfehlen, und einer gewissen Originalität auf falschem Wege auch da nachjagen, wo ihnen der eine wahre durch den Dichter angewiesen ist. Wer hier die Verpflichtung für getreuen Anschluß nicht anerkennt, gebe das ganze Unternehmen auf. Daher hat der Liedercomponist auch dafür zu sorgen, daß sich nicht Manier einschleiche und in gleichartigen Wendungen und wiederholten Formen die besondere Bedeutung des Liedes verloren gehe. Dies führt nothwendig eine mißfällige Monotonie und oft auch Leere herbei, wenn auch nur auf einzelnen Stellen. Der Hörer erräth alsbald, ob das Lied von Proch oder einem anderen viel beschäftigten Manieristen herrührt. Auf anderen Gebieten beeinträchtigt die Manier wenigstens nicht fremde Rechte.

Die geforderte Einfachheit kann zu mancherlei Fehlern verleiten. Vor Allem ist darauf zu achten, was dem Einfachen Wirksamkeit verleiht, damit die Melodie nicht in's Gemeine und Bedeutungslose verfalle. So beschränkt der Umfang des Liedes seyn mag, immer nimt er auf, was ein geistiges Interesse weckt; ja eine ge-

schickte Behandlung vermag auch das anspruchslose Werk mit Eleganz der Anmuth auszustatten. Um nun Innerlichkeit zu erreichen wählen Viele den Abweg zur Sentimentalität, eine Richtung, welche unsere Zeit so einseitig verfolgt, daß kräftigere und klare Geister eine Scheu vor Liedern, wie sie der Tag heranführt, hegen. Unerträglich wird solche zerschmelzende Weichheit. Da kommt bei Manchem keine freie Regung und keine Freude auf, sie muß von schmachtender Zärtlichkeit durchdrungen seyn. Am unglücklichsten zeigen Viele sich im Humoristischen, wo sie das eine Element des Sentimentalen einzig walten lassen und so die ganze Ausdrucksweise verfehlen. Selbst dann, wenn der Componist überall anmuthig zu erscheinen strebt, vermag er nicht der Anforderung der Wahrheit zu genügen und täuscht wol auch nur durch reizende Farben. Schwebt er auf der Oberfläche ohne in des Dichters Begeisterung einzudringen, wird die musikalische Behandlung des vielleicht gediegenen Stoffs flach, und durch äußere Zuthat kann eine in's Allgemeine verschwebende Melodie nimmer zu charakteristischer Bedeutung gelangen. Hält sich der Tonsetzer vielleicht nur an die Worte und meint er mit einer richtigen Accentuation sey Alles geleistet, so erfaßt er höchstens die äußere Form, die den Verstand beschäftigen wird, und das Gemüth des Hörers geht bei solcher declamatorischen Darstellung leer aus.

§. 53.

Die allgemeine Gesetzlichkeit, welche den melodischen Bau eines Gesangs correct ausführen heißt, erhält beim Liede specielle Bestimmungen. Wir verlangen hier eine anspruchlose und leichte Bewegung der Melodie, die jedoch nirgends sich des Ausdrucks überheben soll, und so viel Selbständigkeit behauptet, daß sie die Stütze der Harmonie in der Begleitung entbehren kann. Die Töne müssen zur vollen Gültigkeit gelangen und ausklingen, nicht auf bloße Declamation der Worte berechnet seyn;

die Gänge und Wendungen müssen verrathen, daß geistiges Leben in schönen Formen waltet. Leider sind viele Lieder so beschaffen, daß, nimt man die harmonische Begleitung hinweg, nur eine ausdruckslose, ja über das Gewöhnliche sich nicht erhebende Tonreihe übrig bleibt. Keineswegs läßt das Lied einen großen Tonumfang der Melodie voraussetzen, vielmehr wird in einer engeren Tonsphäre der Accent um so wirksamer hervortreten und das Melismatische Raum finden. Für diesen aus dem Gemüth stammenden Ausdruck darf nicht die ergänzende Hülfe der Begleitung aufgerufen werden. Diese soll eigentlich nur zur Verstärkung oder zur Verdeutlichung dienen; meist aber überwiegt sie den Gesang, und soll entweder durch frappante Accordenfolge, oder durch spielreiche und glänzende Figuren das sonst matte Gebilde heben. Schon fremdartig ist eine, wenn auch an sich schöne, doch kunstvolle Ausführung; denn das Lied wird dadurch entweder unfaßlich, oder es wird demselben das Hauptinteresse entzogen. Was das Lied an Bedeutsamkeit durch harmonische Beigabe gewinnen kann, hat Maria v. Weber gezeigt. Zum Erweis des Schadens, welche Häufung der Harmonieen und Ueberfüllung bringen, können Lieder der ausgezeichnetsten Componisten, wie von Spohr, Löwe, Schubert, dienen. Nicht auf Kraftäußerung geht das Lied aus, dem vielmehr das Zarte und Liebliche zur eigenthümlichen Sphäre angewiesen ist. Bei eingeschalteten Zwischenspielen ist wohl zu beachten, daß sie nicht den Fortschritt des Gedankens hemmen, und wenn damit eine Phrase abgebrochen wird, den Sinn des Ganzen zerstören dürfen; denn die erforderte Einheit des Ganzen schließt auch Abrundung in sich. Von einer Wiederholung der Worte kann nur dann Gebrauch gemacht werden, wenn ein gleicherhaltenes Gefühl mit stärkerer Kraft hervortreten soll. Unbedeutende oder auf ein Momentanes bezogene Worte streifen in Wiederholungen an's Lächerliche. Sehen wir auf's Aeußere, wird die richtige Unterstellung der Worte,

genaue Accentuirung, rhythmischer Abschluß bei Liedern so wichtig, daß jeder Fehler, leichter als irgendwo bemerkbar, den Componisten zur nicht geringen Schuld angerechnet werden sollte. Doch Viele meinen, ein Reichthum der Modulation oder eine neue rhythmische Gestaltung gleiche Alles aus, und das Gedicht müsse sich fügen. Da ist denn an keinen Bestand der Schönheit zu denken; wie sollte sie auch den Makel der Unwahrheit ertragen? wie ein durch die Musik verdeckter oder verschobener Text wirksam werden?

§. 59.

Das Lied hat strophische Form und eine Melodie wird für alle Strophen bestimmt. Da ergibt sich von selbst, daß, wenn der Inhalt der Strophen verschiedenartig abweicht oder geradehin widerspricht, auf dieselben auch nicht die eine musikalische Form angewendet werden kann. Doch bleibt diese Einstimmung eine unerläßliche Bedingung. Das Gedicht, welches so widerfällig in seinen Theilen erscheint, mag in poetischer Hinsicht allen Anforderungen genügen, als ein musikalisches Lied, welches an eine abgerundete Einheit gebunden ist, kann es nicht gelten. Leider finden wir unzählige Lieder, namentlich aus früherer Zeit, in denen die Musik eigentlich nur auf die erste Strophe paßt. Wenn nun auch diese den Grundgedanken des Ganzen enthalten kann, darf ihr doch kein Vorrecht zum Nachtheil der Uebrigen zugesprochen werden. Geringeres in Nüancirung des Tons oder in Bindung der Tonreihen wird billig dem einsichtsvollen Sänger überlassen, nur darf kein schroffer Gegensatz sich herausstellen, der, was er auf einer Seite erreicht, auf der anderen zurückstößt. Um solcher Willkühr vorzubeugen und den Worten des Textes zu entsprechen hat man seit geraumer Zeit eine Aushülfe in durchgeführter Behandlung der einzelnen Strophen gefunden, ist aber auch damit zu einem Mißbrauch verleitet worden, welcher oft den gesamten Charakter des Lie-

des zerstört, indem die Aufmerksamkeit des Hörers auf das Abweichende gelenkt wird, und das Ganze einer Zusammenstellung von Variationen gleicht. Dem besonnenen Urtheil des Künstlers muß in dieser Hinsicht überlassen bleiben auch vortreffliche Poesieen zurückzustellen, oder durch Weglassung einzelner widersprechender Strophen, wie man bei Heine's Gedichten gethan hat (was, wenn es möglich ist, freilich nicht dem Dichter zum Ruhm gereicht), eine Einstimmung herzustellen. Am meisten aber fehlen diejenigen, welche Gesänge durch alle Strophen componiren, um nur eine unwesentliche, aber wohlgefällige Veränderung der Begleitung anzubringen.

Man hat neuerdings auch prosaische Texte, namentlich sogenannte Streckverse von Jean Paul, als Lieder zu behandeln versucht, und der eine Streckvers: Wär' ich ein Stern, ist durch Wiedebein zu einem höchst anmuthigen Gesang geworden. Allein wie sehr in diesen Sprüchen für Wohllaut der Sprache gesorgt ist, mangelt doch die rhythmische Ausbildung, die beim Liede wesentlich ist, während eine umfangreichere Composition, namentlich für Chöre, dies ausgleicht; oder das freie Metrum ertheilt dem Gedicht die Form der Ode, wobei der Fluß der Melodie leicht gehemmt wird.

Was den Umfang und die Zahl der Strophen anlangt, kann nur so viel bestimmt werden, daß der lyrische Dichter die Kürze liebt und dagegen weitschichtige Zergliederung meidet. Die ältere Zeit ertrug den Vortrag von sechs und acht Strophen, die neuere hat sonderbar die Zahl Drei gewählt. Allerdings wird oft schon eine vierfache Wiederholung lästig; im Allgemeinen ist Nichts zu bestimmen.

Endlich hat der Musiker auch auf das Einzelne im Versbau zu achten. Nicht selten haben selbst gute Dichter die metrische Gestaltung ihrer Lieder vernachlässigt, und dem Musiker fällt anheim das Mangelhafte auszugleichen. Lange Verse taugen nicht zur Composition, denn leicht verfällt dabei die Melodie in's Scheppenlde,

oder es müssen die Sylben im Auftact gehäuft werden. Weibliche Reime lassen den Rhythmus matt ausgehen, männliche bilden bessere Ruhepuncte. Greift der Satz aus einem Verse in den anderen über, und führt dies unregelmäßige Cäsuren herbei, kann dies unüberwindbare Schwierigkeiten veranlassen, indem die Melodie verschoben oder des Ebenmaaßes beraubt wird.

§. 60.

Die Begleitung des Liedes, welche dem Clavier, in unvollkommner Weise der Guitarre, zugetheilt, neuerdings durch ein einzelnes Instrument, Violoncello, Horn, Clarinette, verstärkt wird, hat zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Geltung gehabt; denn als man in Bach's Zeit an Mehrstimmigkeit im Gesange allein gewöhnt war, sollte ein beigegebener Baß die harmonische Grundlage ergänzen, oder man stellte den Baß als eine zweite entsprechende Melodie gegenüber, bis die Begleitung überhaupt mehr innere Bezüglichkeit gewann. Immer aber läßt sich hierbei Unterordnung von Beigesellung unterscheiden, obgleich der Zweck ein gleicher bleibt. Theoretisch kann freilich das dem einzelnen Liede Wesentliche nicht bezeichnet werden. Schön ist diejenige Begleitung zu nennen, in welcher die instrumentalen Töne den Gesang so umspielen, daß sie bald von der Melodie abweichen, bald sie wieder berühren, bald ihr vorauseilen, bald nachklingen, und mithin in der verwobenen Einheit doch freie Beseelung waltet. Dies aber verleitet Manchen in die Begleitung mehr, als ihr rechtlich zukommt, zu legen und sie zu einem gar künstlichen Spiel zu bilden. Dadurch haben die trefflichsten Componisten, wie Schubert und Löwe, sich selbst geschadet. Das Ohr wird beschäftigt und ergötzt; die Seele geht leer aus; denn dem Wesentlichen kommt eine untergeordnete Rolle zu. Nimmer kann da eine Idealisirung des dichterischen Stoffes erreicht werden.

Ob dem Liede Zwischenspiele, Vor- und Nachspiele

zu ertheilen seyen, kann nicht von einer allgemeinen Regel abhängen, außer daß nirgends ein Zufälliges zugelassen werden darf, weil daraus nur Nachtheil für's Ganze erwächst. Das Gedicht muß bestimmen, ob es, mit einem vollen Anfang beginnend, beim Hörer einer Vorbereitung bedarf, außerdem möchte durch ein Vorspiel leicht eine Erwartung erwachsen, die das Lied selbst nicht befriedigt. Zwischenspiele verlangen eine noch strengere Motivirung, und werden, in die Länge gedehnt, stets zerstreuend wirken. Gehäufte Einschaltungen bringen das Lied der Arie näher. Am Schlusse hat der Componist reifliche Beurtheilung anzuwenden, damit nicht der Eindruck durch ein ausführliches Nachspiel gestört oder ganz aufgehoben werde. Nur da tritt es mit Gültigkeit ein, wo entweder das letzte Wort gleichsam im Wiederhall ausklingen soll, oder das beengte Gemüth des Hörers nach Befriedigung verlangt.

§. 61.

Der gesellige Betrieb der Musik in Liedertafeln und Singvereinen hat vierstimmige Lieder, namentlich für Männerstimmen, in Ueberzahl durch alle Gegenden Deutschlands verbreitet, und doch wie Wenige zeichnen sich durch originelle Erfindung und geistreiche Charakterisirung aus, wie Wenige geben den Inhalt der Worte wahr und treu entsprechend wieder! Die Mehrzahl, als Tafellieder, Trinklieder, setzen die fröhliche Stimmung schon voraus, statt sie zu wecken; und da begnügt sich der Mensch auch mit geringer Kunst. Doch bald wird man auch der musikalischen Gemeinplätze müde. Nur zu oft fehlen die Componisten schon in der Wahl des Textes, indem sie von vier Stimmen und im Chor singen lassen, was nur ein Einziger aussprechen kann, wie Liebeserklärungen und Seufzer. Läßt ja doch Mendelssohn in seinen neuesten Liedern Op. 41 vierstimmig und zwar auch Soprane singen: Entflieh mir nicht und sey mein Weib. Das vierstimmige Lied erprobt den Meister des richtigen Sa-

tes, und keine Begleitung verdeckt die anderwärts übersehenen Fehler. Bei Männerstimmen wird überdies die engere Tonsphäre, wie die geringere Beweglichkeit der Stimmen, zu einer Schwierigkeit, deren Vernachlässigung auch dem Aesthetischen schadet. Nur zu leicht fühlt man hier sich durch Unnatürliches, Gespreiztes, Erkünsteltes verletzt; hier hat der Tonsetzer wohl zu beachten, ob das richtig Verbundene auch wohl zusammenklingt. Nähmen die Tonsetzer überdies darauf Rücksicht, was in Darstellung des Innigen und Zarten nur der Einzelstimme zufallen kann, würden sie dem Quartett oder gar dem vierstimmigen Chor nicht zumuthen, in künstlichen Tongeweben oder für einen rührenden Ausdruck das Erforderliche zu leisten. Mehrfach ist Göthe's Lied: Ueber allen Gipfeln ist Ruh, vierstimmig und an sich schön, wie von Häser, in Musik gesetzt worden, allein wem bedünkt nicht der zarte Blüthenstaub vom Griff einer zu starken Hand abgestreift? Für Männergesang schickt sich Scherz und Humor, wie Zelter, Marschner uns lehren; aber auch da hat der Tonsetzer nicht mit den Tönen selbst Scherz zu treiben, wenn dem Gemüth dabei noch Etwas übrig bleiben soll. So viel der Musik in Darstellung des Komischen zu leisten vergönnt ist, wird vielleicht am sichersten in vierstimmigen Gesängen nachgewiesen werden können; doch fehlen auch da die Beweise nicht zu dem, was die allgemeine Lehre als das Ungehörige bezeichnet hat.

§. 62.

Ode.

Ist dem Odendichter das Erhabene und Große angewiesen und verweilt er nicht sowohl bei Schilderung eines ausgebildeten Gemüthszustandes, als vielmehr in Aufstellung idealer Phantasiebilder, so ergibt sich von selbst, in wiefern die Ode weniger für musikalische Bearbeitung bestimmt seyn kann. Der Einzelgesang erfordert einen festeren Boden und kann dem Dichter weder

in den kühneren Wendungen folgen, noch dem reichen Farbenschmuck ein Gleiches entgegenstellen. Die dem Odendichter gestattete Ordnungslosigkeit der Gedanken, die lockeren Verbindungen, die volle, aber gedrängte Sprache und was sonst die Ode vom Liede trennt, wird unter musikalischen Formen nie Raum finden. Auch schon in Hinsicht der äußeren Form treten Schwierigkeiten da entgegen, wo das Metrische vorherrscht, ohne in einen gleichartigen Tactrhythmus aufgenommen zu werden. So haben nur wenige Versuche Klopstock's Oden in Musik zu setzen Beifall finden können. Cramer's Oden von Em. Bach enthalten Vortreffliches, doch fern von der höheren Sphäre der Dichtungen. Unter Gluck's Hand sind sieben treffliche Gesänge von Klopstock zu Liedern geworden, die durch Anmuth erfreuen und in ihrer Einfachheit eine nicht gewöhnliche Bedeutsamkeit umfassen; allein zu dem erhabenen Aufschwung des Dichters gelangen auch sie nicht, die Phantasie erscheint vielmehr in Fesseln, welche die Melodie anlegt, und die einzelnen Strophen fügen sich nicht dem aufgestellten Schema. Zum Beweis sey der an schönen Bildern reiche und tiefsinnige Gesang: die frühen Gräber, genannt, wo der lebendigen Ansprache an den Mond: „du entfliehst? Eile nicht. Bleib Gedankenfreund" die Worte gegenüber gestellt sind: „wenn ihm (dem Mai) Thau, hell wie Licht aus den Locken träuft." Kalliwoda gewann in der durchgeführten Composition desselben Textes mehr Freiheit und strebte dem Dichter in würdiger Weise nach.

§. 63.

Volkslied.

Volkslieder erwachsen im Leben des Volks, außer aller Kunst, und schwer ist's sie dem Volke zuzuführen. Sie sind Naturkinder, die nur aufgesammelt seyn wollen. Was sie aussagen, beurkundet unmittelbar das Reinmenschliche und das Nationale, welches Beides so in einander fließt, daß eine aneignende Umgestaltung so-

wohl in sprachlicher als in musikalischer Hinsicht nicht leicht möglich wird; denn längst hat man eingesehen, wie Volkslieder, die in allen Regionen der Erde gefunden werden, den Geist und Charakter der Nation ausprägen und dem Geschichtsforscher eine untrügliche Urkunde darbieten, darin aber ein nicht entziehbares Eigenthum des Volks beruht. Vom ästhetischen Standpunct aus erfreut nicht allein die Wahrheit und Frische des Lebens, sondern auch die hindurchblickende Ahndung eines Höheren, das Erwachen des Sinns für ideale Schönheit. Hier sehen wir zugleich die Keime einer Kunst, die, von inneren Trieben geweckt, allmälich hervorreift und aus dem Leben ihre Nahrung zieht; denn ursprünglich sind alle Volkslieder gesungene und von den musikalischen Bestandtheilen nicht zu trennen. Sie lehren auf einer gewissen Stufe der Bildung, was überhaupt ein Lied seyn soll. Wenn dabei Fehler in der Betonung, oder Mangel des Melodie und Wort zugleich umfassenden Accents sichtbar werden, darf dies nicht irren, da es durch das geistige Uebergewicht natürlicher und inniger Begeisterung ausgeglichen wird. Volkslieder aber treten schon dann in ästhetische Bedeutung ein, wenn in den einfach natürlichen, bald kindlichen, bald kräftig männlichen Melodieen wahres und reines Gefühl in freien Formen einer mehr oder weniger belebten Phantasie zum Herzen spricht. Was so das frische Leben erzeugt hat, darf künstelnde Hand nicht wesentlich verändern, wenn auch außer historischen Zwecken vergönnt seyn mag, das oftmals Ungeordnete zu einer bestimmteren Reinheit zu fördern und den Vortrag einer Bildung näher zu bringen, die mit den heutigen Zuständen übereinstimmt. Darum werden uns auch Gesänge der in intellectueller Bildung noch zurückstehenden Völker erfreuen und den Namen des, wenn auch unvollkommenen, Kunstwerks erhalten können.

§. 64.

Beruht auch das Hauptgeschäft in Sammlung des schon Vorhandenen, muß doch unbenommen bleiben auch mit neuen Liedern den aus allen Völkern herbeigezogenen Schatz zu bereichern, was in unserer Zeit darum schon schwer fällt, weil Dichter und Musiker nicht mehr in und mit dem Volke selbst leben, und so den einfachen Naturſinn und die volksthümliche Lebensansicht meist erst auf dem Wege der Abstraction gewinnen. Doch soll Alles hierbei absichtslos erscheinen, was unserem Kunstbetrieb nicht selten widerspricht. Wenn daher neue Volkslieder wirken sollen, dürfen sie, ohne deshalb der Originalität zu ermangeln, sich nicht von den herkömmlichen Weisen entfernen, vielmehr wird ein Anschluß an dieselben den eigenthümlichen Geist bewahren, der angestammt in dem Volke fortlebt, bis ihn fremdartige Einflüsse verändern oder verderben. Selten möchte auch eine Uebertragung ausländischer Weisen gelingen, wie man vergeblich versucht hat deutsche Liedermelodieen in Rußland einzuführen. Der Dichter hat dem Componisten brauchbares Material zu gewähren; diesen aber bindet hier nicht die strenge Regel des Wortausdrucks, insofern hinreicht die Gemüthslage, aus welcher das Lied stammt, im Allgemeinen zu bezeichnen; wo Individualisirung sich wirklich findet, wie im Liede der schönen Minka, da stammt sie unmittelbar aus Thatsachen des Lebens. Aus diesem Grunde wird es möglich einer anerkannt gefälligen Melodie andere Texte unterzulegen, oder viele Lieder nach einer Melodie zu singen, was freilich nicht selten auf ungeschickte Weise geschieht.

Natürlichkeit ist beim Volksliede die erste Forderung, weil man mit einer absichtlichen Einfachheit bei solchem lebendigen Stoffe nicht ausreicht, ja nur zu leicht in das Leere und Steife verfällt. Die Modulation mag immerhin die einfachste seyn, sich auf Tonica und Dominante beschränken; doch jede Ausschmückung, die Bindung einzelner Noten, die Abweichung von den festge-

stellten Normen der Harmonie mit Aengstlichkeit vermeiden, bringt den Künstler von dem Leben ab, in welchem das singende Volk unwillkührlich auf Anmuth hinstrebt und vor Allem nach dem verlangt, was in der Aussprache zugleich wieder anregend und durch sinnlichen Reiz wirkt. Daher bleibt nicht aus, daß das Volk eine an sich regelrechte, aber farbenlose und in melodischer und rhythmischer Hinsicht allzu einfache Composition von selbst und nicht selten unpassend verziert. Das Volk begehrt aber auch Kraft und zwar natürliche. Diese erreicht man nicht auf künstlichem Wege oder durch Sonderbarkeit, nicht in sentimentaler Spannung oder in äußerlicher Anhäufung; aus dem inneren Kern des Gemüths muß sie stammen, woher die Lieder entnommen, mit denen man zum Siege in die Schlacht zog und Völker zu unvergänglichen Thaten aufrief. Daß hierbei vorzüglich das Rhythmische mitwirkt, ergibt sich von selbst aus dem Wesen des Rhythmus, dem Pulsschlag des inneren Daseyns. Dies hatte Weber einsichtsvoll erwogen. Da kann denn auch der naiven Natürlichkeit verziehen werden, wenn sie auf den rhythmischen Ausdruck so viel legt, daß sich dabei eine fehlerhafte Accentuation oder eine sonst nachlässige Behandlung der Worte ergibt. In den allwärts gesungenen Liedern: Freut euch des Lebens u. s. w., Ohne Lieb' und ohne Wein u. s. w. nahm man an der incorrecten Accentuation keinen Anstoß. Die Melodie galt mehr als das Wort. Wenn aber so Alles auf natürlicher Unbefangenheit beruht und keine Gelehrsamkeit ersetzen kann, was die Natur unter äußeren verbildenden Einflüssen versagt, so muß der Künstler, der ein schönes und ansprechendes Volkslied schaffen will, die gute Stunde erlauschen, in der ihm der Genius der Kindlichkeit zuspricht, und muß sich frei machen von aller Bedingung, die ihm seine eigene höhere Kunstbildung entgegenstellt; er muß von jeder tiefsinnigen Erfindung abstehen, um dem Gesetz der Leichtigkeit in der Ausführung Genüge zu

leisten und nicht durch harmonischen Aufbau das zarte Gewebe der Melodie zu erdrücken. Dabei kann wohl vermieden werden, daß der Text nur neben der Melodie herläuft, und die unerläßliche Popularität zur Gemeinheit herabsinkt.

§. 65.

Es bedarf keiner besonderen Erörterung, wie die Beziehung auf Verhältnisse und Zustände des Lebens dem Volksliede einen besonderen Charakter ertheilen, und Kriegslieder, Soldatenlieder, Schifferlieder, Jägerlieder, Spinnerlieder und wie sonst Geschäft und äußere Lage die Singenden sondern, auf die entsprechende Weise gestaltet seyn müssen. Im offenbaren Irrthum sind diejenigen befangen, welche das hier erforderte Charakteristische in die Begleitung, nicht in den Gesang selbst legen und damit ein Gebiet für Tonmalerei zu gewinnen suchen. Die Bedingung natürlicher Einfachheit erhöht sich bei Kinderliedern, weil der Künstler gleichsam zum Kinde werden und in dessen Gefühlsweise eingehen muß, doch von der Pflege des Schönen nicht entbunden wird, da es vielmehr gleich einem Dämmerlicht der Ahndung die Traumwelt der Kindheit erhellen soll. Meistens verfolgen solche Lieder nur pädagogische Zwecke. Außer denselben haben die Meister der Kunst in ihnen immer eine der schwierigsten Aufgaben erkannt. Schon der geringe Umfang, in welchen die musikalische Idee aufzunehmen, verlangt eine Concentrirung, welche größere Geschicklichkeit voraussetzt. Auf gleiche Weise hat die Kunst auch die Wiegenlieder, die eigentlich nur das Leben schafft, zu sich herangezogen, und wenige Liedercomponisten möchten nicht in dieser Art Versuche gemacht haben. Allein meistens sind sie nur bestimmt am Clavier zur Ergötzung einer von der Kinderstube weit entfernten Gesellschaft gesungen zu werden; viele enthalten nur Betrachtung der Mütter beim Anschauen ihrer schlummernden Kleinen und verlieren sich in weiche Sentimentalität,

oder singen dem kaum lallenden Kinde hohe Weisheit vor. Unter Hunderten entspricht nicht Eins dem, was es seyn soll. Das Wiegenlied muß ohne Begleitung in klarer Einfachheit bestehen können und nicht aufregend, sondern beruhigend dem kindlichen Schläfer Traumbilder wecken, die ihn zum Schlaf führen. Enthält das Gedicht Gefühle mütterlicher Zärtlichkeit oder Betrachtung des Lebens, mag es wol auch seine Melodie finden, nur sich nicht als Wiegenlied benennen.

§. 66.

Ballade.

Unter den Namen Ballade und Romanze (bei religiösen Sagen Legende) begreifen wir die lyrische Darstellung eines epischen Stoffs, oder die Erzählung in Liedform. Bisweilen tritt auch noch das Dramatische durch Aussprache der Handelnden hinzu, so daß alle drei poetischen Elemente in Eins verschmelzen, wie in schottischen Balladen. Die lyrische Belebung des in engerem Raume gehaltenen Gemäldes einer Begebenheit, mithin der Antheil des Gefühls, wie der natürliche Ton des Volksliedes läßt diese Dichtungen musikalisch werden. Je mehr das Lyrische rein erhalten hervortritt, desto bequemer kann der Musiker es behandeln; breite Erzählungen kann er nicht verarbeiten. Meistens ist der Grundcharakter ein sentimentaler, doch darf hierbei nicht die Reflexion überwiegen, daß am Ende sich nur ein moralisches oder doctrinäres Resultat ergibt. Neben dem Anmuthigen sehen wir das Tragische, das Wunderbare, das Schauerliche und zwar so verwendet, daß über dem Ganzen ein Helldunkel schwebt, welches entweder sich in klares Licht auflöst, oder die Zeichnung der ernsten Seite des Lebens verstärkt. Nicht allein die Wirklichkeit, auch die Mythe und die romantische Zauberwelt bietet brauchbare Stoffe dar. Auf einer anderen Seite nimt die Ballade das Scherzhafte und das Komische auf.

Dann verweilt sie in der Sphäre des Populären, läßt aber nur selten eine musikalische Bearbeitung zu.

§. 67.

Der Ballade war ursprünglich als einem recitativischen Vortrage die Begleitung des Harfen- und Citherspiels zugewiesen. Davon kann jetzt nur in historischer Hinsicht die Rede seyn; nicht mehr ist die Ballade Volksgesang alter Sagen; die Kunst hat sie an sich genommen und mit dem declamatorischen Vortrag verschwand auch die recitativische Begleitung. Die Dichter änderten die Form; die Musiker behandelten das Ganze als Lied in wiederholten Strophen unter Begleitung des Pianoforte oder der Harfe. Was durch die Zuthat des Harmonischen gewonnen ward, konnte dem Gemälde nur einen Rahmen verleihen, wenn das Gedicht von größerem Umfange und der Grundgedanke nicht concentrirt war. So aber bildeten sich zwei Arten der musikalischen Bearbeitung, von denen die ältere nicht verdient verachtet zu werden. In ihr beschränkt sich der Gesang auf eine Melodie für alle Strophen. Da erwächst denn für den Componisten die Aufgabe den Grundgedanken des Ganzen genau zu erfassen und nicht weiter in Schilderung des Einzelnen vorzuschreiten, als der bezweckte Gesamteindruck erfordert. Man erachte dies nicht für leicht, und nur eine Verwöhnung, mit welcher wir uns beim Anhören von der Mitwirkung der Phantasie lossagen und nach unmittelbaren Impulsen verlangen, kann diese einfachere Behandlung zurückstellen oder gar verwerfen. Man gedenke nur des Trefflichen, was Zelter gab.

§. 68.

Als die Gesangmusik, mehr und mehr auf charakteristische Schönheit hingelenkt, einen größeren Reichthum der Mittel sich erworben hatte, konnte nicht ausbleiben, daß man bei der musikalischen Bearbeitung des erzählenden Gedichts eine ausführlichere Zeichnung vor-

zog. Auch lassen die Gedichte, welche mehr im Grundrisse als in ausgeführter Erzählung einen reichen Stoff darbieten, oft die strophische Liedform nicht zu, da eine allgemeine Bezeichnung dem Besonderen nicht Genüge leistet. André, der Vater, war der Erste, welcher in der Composition von Bürger's Leonore für das ganze Gedicht eine durchgeführte Begleitung wählte. Zumsteeg folgte ihm nach. Nach einzelnen Versuchen Anderer brachte Löwe diese Kunstform ihrer Vollendung näher, indem er sie zu einem charakteristischen Gemälde umschuf, und die pathetische Bedeutung hervorhob. Im Allgemeinen hat der Musiker, welcher die Aufgabe der Ballade lösen will, wohl zu erwägen, daß zwei Elemente sich in diesen Kunstproducten vereinigen, und Beide, das epische und das lyrische, auch in der hinzutretenden Musik zu wahren sind. Diejenige Ballade, welche nur in rein objectiver Darstellung erzählt, ohne einen Antheil des Gemüths zu verrathen und nur in den äußeren Erscheinungen verweilt, ohne auf Schilderung innerer Zustände der Handelnden einzugehen, taugt an sich nicht, und noch weniger zu musikalischer Behandlung. Die Erzählung muß gleichsam durch das Gemüth hindurchgehen, und so sich das, was das Auge geschaut, der Verstand gedacht hat, unmittelbar in Gesang dadurch verwandeln, daß der Sänger, ein theilnehmender Zeuge, den Eindruck, den die Begebenheit auf ihn gemacht hatte, kund werden läßt. Dadurch steht das Melodische zu gewinnen, welches seine Vollkommenheit hier in der Verbindung einzelner, oft sehr verschiedener Theile und in einer mit Sicherheit durchgeführten Haltung bewährt. Der Gesang der Ballade muß fließend und in sich gebunden seyn. Auf der anderen Seite wird objective Anschaulichkeit verlangt und das Ganze darf nicht die Form der Erzählung verläugnen. Dieses gibt der Ballade einen declamatorischen Charakter, bei welchem melismatische Verzierungen und Wiederholungen ausgeschlossen bleiben; jenes läßt die Mittel benutzen, welche der Musik für

objective Darstellung verliehen sind. Das Declamatorische aber führt eine sorgsame Pflege des Wortausdrucks herbei, nicht allein in Hinsicht des Accents, sondern auch in Beziehung auf die Tonlage. Denn beschränkt der Componist sich auf eine syllabische Abmessung, wo absichtlich jeder Vorhalt, jede Durchgangsnote vermieden wird, so bleibt das Machwerk leblos und steht einer gesprochenen Erzählung nach. Für jene objective Darstellung der Scene und Handlung hat man nicht blos herkömmlich, sondern aus zureichendem Grunde die Begleitung bestimmt und damit einen Spielraum für Tonmalerei gewonnen; doch Wenige nur beachteten die hier anzuweisenden Schranken. Schon Zumsteeg überschritt sie, wenn er auch an vielen Stellen, wie in Leonore, das den Ausdruck Erhöhende glücklich wählte; denn das Klirren der Sporen, das Knarren der Thüre nachzuahmen liegt über den Grenzen. Löwe hat dagegen in dieser Hinsicht vieles Vortreffliche geleistet.

Zumsteeg erwarb sich in Ausbildung dieser Kunstform kein geringes Verdienst, indem er auf charakteristische Zeichnung einging und dabei einen recht tüchtigen Sinn für Wahrheit und Anschaulichkeit bewährte, doch stellte er meistens nur Reihen von Bildern zusammen, die dem Hörer zur Unterhaltung dienen, aber in das Gemüth nicht tiefer eindringen. So beschrieb er mehr die Zustände, als daß er sie unmittelbar vor die Seele treten ließ, und war noch nicht der Kunst mächtig, mit welcher hier der Dichter und Componist das Geschehene zu sich heranzieht und verschmolzen mit dem auf sein Gemüth gemachten Eindruck wiedergibt. Dies zu erreichen waren Schubert, Löwe, Kreutzer auf rühmlichste Weise bemüht. Viele von Löwe's Balladen sind Lebensbilder in rein erhaltener Wahrheit, vollwichtiger Bedeutsamkeit, schöner Form. Man denke an die Schilderung, wie Jungfrau Lorenz einschlummert, an die Balladen: der Gott und die Bayadere, Herr Oluf. Meistens hat er Balladen gewählt, in denen die Han-

delnden sprechend auftreten, in welcher Art Darstellung nicht vermieden werden kann, daß Lücken entstehen, die der Hörer, wie der Leser des Gedichts, ergänzen muß. Da übernimt der Componist eine zweifache Pflicht. Er hat als dramatischer Zeichner unmittelbar Gefühl, Leidenschaft, Willen, und was sonst den Handelnden bewegt, auszusprechen, zugleich aber auch durch Mittel seiner Kunst den Zuhörer das finden zu lassen, was die einzelnen Theile zu einem anschaulichen Ganzen fügt. Dazu dienen oft nur wenige Accorde oder überleitende kurze Gänge. Und hierin zeigt sich Löwe als Meister, so lange er über die ihm zu Gebote stehenden Mittel mit Mäßigung gebietet; denn unläugbar fehlt er dann, wenn er die Farben mit zu vollem Griffe faßt und zu stark aufträgt, oder auf gewaltsame Effecte ausgeht, oder auch das Zarte und Empfindsame auf künstlichen Wegen zu erreichen strebt. Oft ist er der Gefahr in's Breite zu gerathen bei Zwischenspielen nicht entgangen. Allein dankbar sey das viele Schöne anerkannt, was der in jeder Hinsicht durchgebildete Künstler in geistreicher Erfindung und wahrhaft poetischer Begeisterung gegeben hat. Die vorzüglichen einzelnen Leistungen von Schubert, Klein, Kreutzer werden dadurch nicht in den Hintergrund gestellt. Wie vieles Schöne enthalten nicht die Compositionen des einen Gedichts vom Erlkönig, unter denen die, wie scheint, noch ungedruckte von Klein obenan steht. Das Mißverständniß, welches eine schauerliche Romantik auf die Tagesordnung gebracht hat, verleitete Manchen zum Mißbrauch edler Mittel für falsche Zwecke.

§. 69.

Auch Fabeln hat man zur musikalischen Behandlung gezogen. Wie wenig aber eine Dichtung, die auf moralische Belehrung ausgeht, dem Gesang sich zu verbinden geeignet ist, bedarf keiner Erklärung. Kreutzer in der Oper Aesop in Lydien und Löwe in den Fabelliedern Op. 64 haben dieser Art Gesänge geliefert; immer

aber blieb nur übrig die Fabel als eine Art Ballade zu betrachten, was entweder auf eine poetische Allegorie hinauskömmt, oder im Komischen einige Bedeutung gewinnen kann. Beides liegt dem musikalischen Ausdruck fern.

§. 70.

Arie.

Zur Bestimmung des jetzt gültigen Begriffs der Arie läßt sich weder aus der Ableitung des Worts, noch auf geschichtlichem Wege ein sicheres Merkmal gewinnen. Die von Saumaise aufgestellte und von Rousseau gebilligte Meinung, Aria und air stamme von dem lateinischen aera, welches Rhythmus bedeute, ist unwahr und einer falschen Deutung alter Schriftsteller entnommen. Gehen wir dem Gebrauch des Wortes nach, sehen wir es im 16ten Jahrh. auf jedes Lied, namentlich das heitere, angewendet (s. Praetorii Syntagm. T. 3. p. 15); in einer Zeit, wo der Gesang einer Stimme (Monodie) in recitativer Weise sich wenig von dem eigentlichen Recitativ unterschied. In Deutschland bezeichnete man damit sowohl mehrstimmige als auch einstimmige Lieder, wie Albert's Arien (Königsberg, 1638) erweisen. Wie unzureichend aber die neuerdings gegebenen Definitionen seyen, mag ein einziges Beispiel lehren. Wendt sagt: Arie ist ein von Instrumenten begleiteter Sologesang, dessen Bestimmung ist, einen lyrischen Zustand, welchen der Text bezeichnet, musikalisch auszuführen. Damit wird weder die Arie vom Liede unterschieden, noch dürfen wir die Form mehrstimmiger Gesänge (Duett, Terzett, welche auch Aria a due, a tre hießen) ausschließen; auch kommt die Aussprache „eines lyrischen Zustandes" allen Gesängen zu. Auf gleiche Weise haben andere Aesthetiker bei der Arie Alles das abgehandelt, was überhaupt dem Gesang zukommt, und von jener nicht mehr verlangt als eine ausdrucksvolle Melodie.

§. 71.

Die Arie, als Kunstform betrachtet, entstand, als man in Liedern der Dichter wahrnahm, daß nicht alle Strophen einer wiederholten Melodie entsprachen, vielmehr die Einzelnen einer besonderen, den Worten entsprechenden Behandlung unterstellt werden mußten. Da dichtete man zum Behuf der musikalischen Composition. Der Dichter bediente sich hierbei einer größeren Freiheit, und der Componist konnte ihm ungehindert folgen, durch melodische Ausführung und Wiederholung den Gedanken erschöpfen und überhaupt des Rechtes, welches der Musik in Darstellung von Gemüthszuständen zukommt, sich vollständig bedienen. So stand die Arie, abgesehen von dem Gegensatze des chormäßigen Gesanges und des Chorals, dem Recitativ gegenüber, oder ward mit demselben verbunden. Ein zweites Moment kam in der Verbindung der Instrumentalmusik hinzu, die, anfangs auf einen von dem Clavicembalo oder der Orgel gespielten Baß beschränkt, bald eine Erweiterung erhielt. So bildete die Arie sich in Singspielen, welche als dramatische Dichtungen noch sehr mangelhaft waren, aus, und ging in die Kirchencantate und in das Oratorium über. Die Form, in welcher man sie gestaltete, ward dabei eine so geregelte, daß man sie sogar auf reine Instrumentalmusik übertrug, daher wir in den Suiten für's Clavier Stücke als Arien bezeichnet finden.

§. 72.

Wir verstehen unter Arie die Gesangdarstellung eines durch mehrere Momente hindurch geführten bestimmten Gemüthszustandes, sey es als Monolog oder als Wechselgesang Mehrerer, unter Begleitung von Instrumenten. Daß dieser Begriffsbestimmung viele vorhandene Arien in Opern und Cantaten nicht entsprechen, indem ein Gefühlszustand bestimmter Art vergeblich in ihnen gesucht wird, darf nicht irren, da man bekanntlich sich nicht scheut auch Worte, an denen das Gemüth nicht

den geringsten Antheil hat, unter Gesangmusik zu stellen. Es kommt aber der Arie ihrer Natur nach eine dreifache Eigenthümlichkeit zu: Bedeutsamkeit des Inhalts, Mannichfaltigkeit der sich an einander reihenden Momente, Ausführlichkeit der Entwickelung.

§. 73.

Der Umfang einer Arie setzt eine größere Summe von Stoff voraus; dieser aber kann nicht hinreichen, wenn ihm nicht ein bedeutungsvoller Inhalt zukommt. Weder eine schnell vorübergehende, leicht auflodernde Gefühlsaffection, noch ein oberflächlicher Gedanke, noch eine gemeine Situation des Lebens eignet sich für eine Darstellung, welche der Aussprache eines vollen Gemüths bestimmt ist. Das Wenigbedeutende gewinnt durch äußere Ausdehnung kein Interesse für sich, sondern ermattet vielmehr bis zum Unerträglichen. Herzenssache, aus der Tiefe der Seele geschöpfte Wahrheit muß seyn, was in der Arie zur musikalischen Idee erhoben wird. Das Gefühl muß sich zu einem Zustand gestaltet haben, und dies geschieht nur durch Entwickelung in mehrfachen Momenten. Selbst der heftige und plötzlich erscheinende Affect kann hier nur in seinem ganzen Umfang, also in seiner gesamten Ausbildung zur Grundlage dienen. Hand in Hand geht da der Tonkünstler mit dem Dichter auf dem Wege der Natur, welche nur im Fortschreiten ein Ganzes hervorbringt, und je größer der ihr zuständige Raum, je mächtiger die inwohnende Kraft ist, desto vielfachere Momente in ihre Wirksamkeit aufnimt. Deshalb wird auch Ausführlichkeit zur Aufgabe der Arie, und man kann nicht tadeln, wenn Koch und Andere von einer völligen Ausgießung oder Entladung des Herzens und von ganzer Sättigung der auffassenden Gemüther, freilich sehr unbestimmt, sprachen. Rousseau nannte die Arie das Meisterstück der Tonkunst. Allerdings wird eine Meisterhand erfordert die aus tieferregter Seele auftauchenden Gefühle zu einer Einheit, wie das Kunst-

werk sie verlangt, zurückzuführen, und gebunden an das Wort, doch die Freiheit der musikalischen Idee zu behaupten.

§. 74.

Wahrheit und Naturgemäßheit verlangen wir vor Allem von der Darstellung in der Arie, damit sie nicht in's Unbestimmte verschwebe, oder die Gesetzlichkeit des Gefühls und der Leidenschaft verletze. So muß der Künstler das allgemein Menschliche zur Basis wählen und dem Hörer als Menschen möglich machen nachzufühlen. Daran schließt sich charakteristische Schönheit, weil die Aussprache immerhin eine individuelle und durch die Verhältnisse bedingte ist. Daher hat der Tondichter, der ein Seelenkundiger seyn soll, auf die feinere Zeichnung des Ausdrucksvollen, der verschiedenen Grade, der Uebergänge, der Gegensätze einzugehen, ja er läuft selbst dann Gefahr in's Unnatürliche abzuirren, wenn er auf die äußeren Bedingungen einer Seelensituation nicht Rücksicht nimt. Außerdem daß contrastirende Stimmungen sich vereinigen lassen, und zwar nicht blos in der alltäglichen Zusammenstellung von Adagio und Allegro, können auch Doppelgefühle, in denen der Wechsel von Lust und Schmerz so schnell und wiederkehrend eintritt, daß sie als ein gemischtes Ganzes erscheinen, wie Thränen der Freude, eine musikalische Bezeichnung finden. Vorausgesetzt wird hierbei, der Text biete überall die entsprechende Grundlage dar uud gönne der Musik den erforderlichen Spielraum. Dann aber macht sich das Gesetz der formalen Correctheit um so mehr geltend, als in dieser individuellen Darstellung sowohl die genaueste Einstimmung der Töne mit den Worten, als auch die richtige Accentuirung zur Erreichung des vollkommensten Ausdrucks entscheidend mitwirkt.

§. 75.

Die Arie nähert sich im Gedichte bald mehr der

Ode, bald mehr dem Liede, ohne daß dadurch die Anforderung an den Componisten im Wesentlichen verändert wird, da der höhere Schwung nur eine stärkere Kraft der Begeisterung verlangt. Sie ist entweder rein lyrisch oder dramatisirt, in welcher Form sie auch den Namen der Scene annimt. Im letzten Falle kann sie zum mehrstimmigen Gesang als Duett, Terzett werden, was, so lange die dramatische Handlung nicht vorherrscht, und mithin nicht mimische Darstellung erfordert, auch keine Veränderung herbeiführt. Ueberall aber erscheint die Verbindung des Instrumentalen als nothwendig; denn ein einstimmiger Gesang von größerer Ausdehnung als das Lied vermag auf der einen Seite nicht den vollen in die Arie zu legenden Inhalt ohne Beihülfe auszusprechen, vielmehr ermattet er und muß durch eine gewisse Leerheit mißfallen; auf der anderen Seite wird die Grundlage der Harmonie für den Hörer nöthig, wenn derselbe bei einer kunstvollen Figurirung nicht Zusammenhang und Bedeutung vermissen soll. In wiefern die Begleitung nur als verstärkend und leitend mitwirke, oder obligat eingreife, läßt im Allgemeinen sich nicht durch Abgrenzung bestimmen; ein Zweifaches bleibt jedoch für alles Einzelne gültig, daß die Verbindung als eine organische, in welcher alle Zufälligkeit aufgehoben ist, durch vollkommene Einstimmung sich bewähren und daß bei dieser Vereinbarung dennoch der Gesang vor aller Gefahr durch die Instrumente übertönt zu werden gesichert seyn muß. Hier finden wir die Stelle, auf welcher die Gegensätze zwischen Instrumental- und Vocalmusik und zwischen Melodie und Harmonie in ein vollkommenes Verhältniß zu bringen sind. Beides soll gegenseitig gehoben und belebt zur Einheit kommen; hier soll offenbar werden, in wie weit dem Gesang zum Instrumentalen hinzustreben, dem Instrumente dagegen Cantabilität in sich aufzunehmen vergönnt ist. Hatte man einmal diese Verschmelzung im Fortschritt der Kunstbildung gewonnen, so war der Weg eröffnet, auf welchem

die Fertigkeit des Gesangs so weit vorschritt, daß sie das Gebiet der Instrumentalmusik erreichte und mit errungener Stimmfähigkeit ein freies Tonspiel in den künstlichsten Combinationen ausübte. Man nannte die so geformte Arie von der vorauszusetzenden Kraft des Sängers Bravourarie, die zwar als eine besondere Kunstform, aber nicht als ein hoher Kunstgewinn betrachtet werden kann. Sie wird immer nur insofern geistig befriedigen, als sie erweiset, was des Menschen Freiheit in Verwendung der von der Natur verliehenen Mittel, die Phantasie in der Schöpfung mannichfacher Bilder vermag; sie wird das Gefühl meistens da nur berühren, wo eine Verschmelzung und Verflüchtigung der Töne die Ahnung eines Unendlichen in dem Hörer weckt; außerdem ist sie nur auf Genuß des Sinns berechnet, und läßt, wenn nur Kehlenfertigkeit zu zeigen ihr Zweck ist, den Menschen zum Instrument werden. Die Wahrheit erleidet hier oft einen argen Eintrag, welchen der Beifall eines verkünstelten Geschmacks nicht entschädigen kann. Sollten doch in der Arie selbst alle Verzierungen nur auf den Ausdruck berechnet seyn, um nicht das Ganze zu einem äußeren Tonspiel werden zu lassen.

§. 76.

Die Arie wird in Cantaten, Opern, Kirchenmusiken aufgenommen, und ist bei diesen Werken wegen mancher Eigenthümlichkeit besonders zu beurtheilen. Die Kirchenarie nimt, um ihrer Bestimmung zu entsprechen und um in erhöhtem Grade zu wirken, einen declamatorischen Charakter an, weil hier das Wort eindringen soll, und in je mehr Ausdruck und Bestimmtheit versetzt, desto ergreifendere Kraft gewinnt. Melismatische Ausführungen sind hier nicht an geeigneter Stelle, und künstliche Verzierungen gelten für leere Formen; denn wo eine einfache Schönheit wirken soll, stört jede ausschmückende Zuthat; am meisten wo erhabene Würde den Ausdruck bildet. Die Opernarie wird durch das Dramatische be-

dingt. Dort aber hat sich eine Anordnung festgestellt, welche dadurch, daß sie von außen gegeben und oft aufgedrungen ist, der Wahrheit nicht selten Eintrag thut und die Freiheit der Erfindung beschränkt. Man läßt auf ein Adagio ein feuriges Allegro folgen ohne zu fragen, ob ein solcher Wechsel und Contrast der zu schildernden Gemüthslage zuständig sey. Der Tonkünstler soll von dem Dichter nicht Unnatürliches annehmen, nicht von ihm fordern. Verbindet man mit der Arie ein Recitativ, ist auch da das Verhältniß und der Uebergang nach allgemeinen Gesetzen der Einheit und Symmetrie zu ordnen.

Die Ariette unterscheidet sich von der Arie durch den geringeren Umfang und eine gemäßigte Ausführung, indem die umfangreiche Composition eine größere Mannichfaltigkeit, gewagte Uebergänge und schroffere Contraste zuläßt, und zwar mit Vorschub der erweiterten Gesangstechnik. Den Namen Cavate, Cavatine, der früher von der einfachen, nicht in zwei Theile zerfallenden Arie gebraucht wurde, hat man neuerdings auf die Form bezogen, in welcher ein mehrfacher Wechsel der Gemüthsstimmung eintritt und daher das Ganze eine Reihe verschiedener Zeichnungen in einem Satze enthält.

§. 77.

Beruht das wichtigste Moment bei der Arie in der individuellen Zeichnung, so ist der Sänger im Vortrage vorzüglich auf Bewahrung des Charakteristischen hingewiesen, und er kann hier mehr als irgendwo zeigen, was er als Künstler vermag. Daß hierzu nicht Kehlfertigkeit hinreicht, und selbst ein reiner und fließender Gesang nur der allgemeinen Forderung entspricht, bedarf kaum der Erwähnung. Gemeinhin gerathen Sänger, sey es durch Eitelkeit verlockt, oder von falschen Ansichten geleitet, auf den Abweg der Unwahrheit, die den großen Nachtheil mit sich führt, daß sie, unter Flitterglanz geborgen, die Hörer täuscht, bis endlich bei zunehmender

Verwöhnung selbst die Befähigung für ein Urtheil über Wahres und Naturgemäßes gänzlich schwindet. Da werden Verzierungen zur Verzerrung, und die Freiheit, welche das Schöne belebt, artet zu einem frivolen Unwesen aus; an eine Aussprache des Herzens ist nicht zu denken. Wie selten die Lösung der hierbei gestellten Aufgabe vollständig gelingt, erhellt schon daraus, daß fast jeder Sänger die charakteristische, immer nur in einer Weise erfaßbare Arie anders nimt und so aus sich in die fremde Situation überträgt, was seiner eigenen Individualität angehört.

Bei den mehrstimmigen Arien, dem Duett, Terzett, Quartett, treten die Gesetze des harmonischen Satzes ein; die Formen der Construction bleiben wesentlich dieselben, doch gewinnt die Ausführung durch Nachahmung und contrapunctische Behandlung an Mannichfaltigkeit. Das Dramatische gibt Erweiterung, insofern die Stimmen nicht ein gleichartiges Gefühl, mithin nicht in gleichen Formen, aussprechen, sondern von verschiedenen Gemüthsbewegungen bestimmt melodisch und rhythmisch einander gegenüber treten oder sogar Contraste bilden. So namentlich in der Oper. Bei Duetten der einfachen Art muß durch contrapunctische Kenntniß vermieden werden, daß sich nicht Gesänge ergeben, in denen eine Melodie nur auf zwei neben einander laufende Stimmen übergetragen erscheint ohne innere Correspondenz. Im Terzett darf das Verhältniß, in welchem die Stimmen in ihrer natürlichen Beschaffenheit zu einander stehen, nicht unbeachtet bleiben. Zu Tenor und Baß tritt der Sopran mit einer mehr charakteristischen Wirkung als der näher stehende Alt.

§. 78.

Was die Form der Construction anlangt, hat die Zeit Vieles verändert; denn ist die Arie so alt als das Singspiel, mußte die Gestaltung des Ganzen auf den einzelnen Theil entscheidenden Einfluß haben; obgleich

das Wesentliche dieser Kunstgattung stets bewahrt blieb und wir manche Arie unserer Tage immer noch mit alten neapolitanischen Arien in Vergleichung stellen können. In der Arie gewann die Musik Freiheit und die Kunstsphäre Erweiterung. Der Geschichte überlassen wir genauer zu berichten, welche Verbesserungen die Künstler im Anfang des 17ten Jahrhunderts, Quagliati, Carissimi, Cesti u. A. eintreten ließen, bis sich in Italien eine geregelte Form feststellte. Diese umfaßte Folgendes: Voran ging ein Vorspiel (Ritornell), welches gleichsam als Thema den Hauptgedanken der Arie durch Instrumente bezeichnete. Von demselben forderte man, daß, auch wenn Nachahmungen und Fugenform eintraten, der Charakter in Bezug auf den Gegenstand des Textes festgehalten, dabei aber die theatralische leichtere Schreibart nicht mit der strenger harmonischen verwechselt würde. Der Hörer sollte, vorbereitet durch eine allgemeine Gefühlsstimmung, den in Worten gegebenen Inhalt des Gesangs aufzufassen im Stande seyn; eine von ästhetischer Seite billigenswerthe Anordnung. Dann folgte der Gesang in zwei Theilen, welche durch ein kurzes Zwischenspiel verbunden waren, um dem Sänger Ruhe zu vermitteln. Auch war gestattet in der Arie selbst Instrumentenspiel mit dem Gesang abwechseln zu lassen. Der erste Theil trug die Hauptmelodie vor, führte sie aus, zergliederte sie, schloß Nebengedanken an, und konnte dabei in verwandte Tonarten übergehen, worauf der Anfang wiederholt wurde. Da trat nach der Cadenz ein Zwischenspiel, welches seine Motive aus dem Vorspiele entlehnte, überleitend ein. Der zweite Theil konnte in derselben Tonart, in welcher der erste geendet hatte, fortfahren um neue Ausführungen beizufügen, meistens aber tauschte er die Tonart um, vorzüglich die parallele. Auch konnte ein verschiedener Tact und schnelleres Tempo eintreten. Den Schluß bildete ein Instrumental-Ritornell. Die Theorie ermangelte nicht den Inhalt der beiden Theile als einen allgemeinen und als

einen besonderen zu bestimmen, wodurch eigentlich Nichts gewonnen ward, da das Besondere höchstens nur in einer Umsetzung der früheren Motive in eine andere Form bestand. Möchte nun jene ältere Gestalt der Arie, die einen größeren Umfang als Schilderung eines Zustandes erhalten hatte, durch formale Verschränkung unzureichend erfunden werden, so war doch das Streben nach bündiger Einheit und die Pflege der architektonischen Schönheit, womit in aller Kunst eine feste Grundlage gewonnen wird, anzuerkennen, und die Warnung gegen jede Entfernung von dem Hauptgedanken ließ den Hörer zu einer bestimmten Auffassung eines in sich abgeschlossenen Seelenzustandes gelangen. Das Verhältniß der beiden Theile reichte oft nicht zu, daher man (Scarlatti wird als Urheber genannt) eine Wiederholung des ersten, das Da Capo, einführte, welche jedoch nicht immer angewendet wurde. So finden wir Arien von beider Art in Scarlatti's Theodoro, in Graun's Montezuma, in Hasse's Olympiade. Eine Composition, die nur einen Theil, mithin ohne Wiederholung, enthielt, wurde Ariette genannt. Die Instrumentirung war entweder nur die Begleitung eines Basses oder des Claviers, oder diesem wurde noch ein Instrument, eine Geige, eine Flöte, eine Hoboe beigegeben, oder mehrere Instrumente vereinten sich, namentlich das Streichquartett, oft mit Hinzutritt von Flöten und Hoboen; auch traten unter diesen eins oder zwei concertirend hervor. Hierbei sah man vorzüglich auf das Gesetz einer strengen Einheit und achtete auf Unterordnung des Instrumentalen, obgleich man zugestand, es könne das concertirende Instrument „mit der Singstimme auf bündige Art arbeiten." In Italien blieben die Künstler dem älteren Verfahren insofern treu, als sie die Instrumentation mehr als Nebensache betrachteten und den Gesang über den Text herrschen ließen. So kam es dahin, daß an Bedeutung des dichterischen Inhalts wenig gedacht und meistens nur die Fertigkeit der Stimme durch gehäufte Verzierungen bethä-

tigt wurde, obgleich diese nicht für wesentliche gelten sollten und daher ohne durch Noten bezeichnet zu seyn dem Sänger überlassen blieben. Händel konnte in der Composition der Arie sein Wesen nicht verläugnen. Auch hier tritt die Singstimme in ein contrapunctisches Verhältniß zu dem Orchester, doch ermüdet nicht selten die Wiederholung der Figuren und die Dehnung der alten Form, welcher der Meister mit einer auffälligen Duldsamkeit anhing. Gluck und Mozart schufen endlich die Kunstform, die in ihrer Breite nicht mehr der im Allgemeinen vorgeschrittenen musikalischen Bildung zusagen konnte, um. Gluck, ein Gegner alles künstlichen Tonspiels und der Figuren im Gesang, nahm an, daß eine gesungene Rede nur in und mit dem Worte bestehe, und namentlich in der Arie nicht der Ton vorherrschen dürfe, vielmehr überall nur Ausdruck der Gedanken und des Worts zu erstreben sey. Dies gab dem Gesang einen declamatorischen Charakter, steuerte aber dem Unwesen, mit welchem die italienische Arie sich in Schnörkeln und nichtigem Putzwerk verloren hatte. So ertheilte Gluck der Arie nun eine verbesserte Gestalt, die nicht im Allgemeinen verweilte, sondern dem speciellen Inhalt sich bequemte, ohne, wie er selbst schrieb, durch langweilige Ritornelle den Gedankengang zu stören oder dem Orchester zuzumuthen, daß es dem Sänger möglich mache zu einer Cadenz Athem zu sammeln. Er hatte sich zur Regel gemacht nicht die Wiederholungen zu häufen, nicht früher zu endigen, als der Sinn es forderte, das Verhältniß der beiden Theile genauer festzustellen, und weder Paradestellen auf Kosten der Klarheit anzubringen, noch einer originellen Erfindung Raum zu geben, wenn sie nicht mit der Situation, welche vorlag, übereinstimmte. Man kann nicht sagen, Gluck habe durch sein Verfahren die Musik zur Dienerin der Poesie gemacht; indem er das Wort in seine Gültigkeit einsetzte und mit dem Tone auf's Innigste verschmolz, rettete und sicherte er das Wesen der Vocalmusik auf alle Zeit, erreichte

die Wirksamkeit einer geistigen Totalität, und wenn auch Manches in der einfachen Harmonieführung zu nüchtern und sogar leer erschien, oder die zarte Bildung des Melismatischen vermissen ließ, vereinte er doch Schönheit mit der Wahrheit auf eine Weise, welche jedes menschliche Gefühl ansprach und befriedigte. Mozart, auf Gluck's Vorbild schauend und daraus das Regulativ für dramatische Darstellung entlehnend, gestattete dem Musikalischen einen größeren und freieren Antheil, wobei es jeder Gefahr entnommen war dem Worte dienstbar zu verfallen. Es wurde der Gesang künstlich und trat in ein concertirendes Verhältniß zu den Instrumenten, gewann aber auf der anderen Seite an charakteristischem Gehalt. Seit Gluck wählte man häufig die Rondoform, in welcher die Hauptmelodie nach Zwischensätzen wiederkehrt. Doch Mozart ließ keine Form zur Vorschrift dienen, und erfand, wie der Inhalt dazu Veranlassung gab, vieles Neue. So ward frei gegeben eine Einleitung vorauszuschicken, oder sogleich mit dem Gesang zu beginnen, mit demselben abzuschließen oder durch einen Instrumentalsatz dem Ganzen äußere Rundung zu geben. Statt der Wiederholung des ersten Satzes ward nicht selten ein neuer Satz angefügt. In neuester Zeit betreten Componisten, von einseitiger Ansicht geleitet, einen dreifachen Abweg. Seit die dramatische Musik eine höhere Ausbildung gewonnen hatte, ward in der Arie das Dramatische mehr und mehr gültig; dies verleitete Viele dazu, auf Kosten des Bezeichnenden und Geistreichen die Schönheit zu vernachlässigen, wodurch die Darstellung allerdings interessant wird, aber nicht zu dem Herzen spricht. Selbst Weber gibt dazu in seinem Oberon Belege. Andere, namentlich Italiener, theilen der Instrumentation eine so unwesentliche Rolle zu, daß deren Bedeutung gänzlich entschwindet; doch damit die Leerheit nicht mißfalle, werden Verzierungen in solchem Uebermaaß beigefügt, daß die reine Melodie dadurch verdeckt, ja oft ganz verdrängt

wird. Bei Rossini's Arien beklagt man, wie ein vorzügliches Talent für melodische Composition im Mißbrauch der herangezogenen Mittel verloren geht, und ohne Beirath des Kunstverstandes statt einen ergriffenen Stoff auszubilden und das Natürliche in seiner eindringlichen Kraft zu bewahren, einer befangenen Manier, welche Alles in Figuren, Variationen und Verzierungen auflöst, sich hingibt. Sie werden schneller, als man meint, den Beifall der anfangs entzückten Menge verlieren und veraltet heißen; denn was sie für Virtuosität anwendbar machte, ist gerade das am meisten Vergängliche. Eine dritte Classe steigert das Instrumentalspiel so sehr, daß dasselbe den Gesang überdröhnt, und so die Rollen umtauscht, oder vielmehr das, was dem Gemüth gebührt, von demselben abzieht. Fast in's Lächerliche fällt es, wenn einem Geschwirr der Instrumente gegenüber Virtuosenkünste aufgeboten werden um eine Art von Gleichgewicht herzustellen, und wenn da Sänger in Künsteleien figuriren, wo wir Menschen in der Aussprache innerer Wahrheit finden wollen.

§. 79.

Mag immerhin der Gegenstand der Darstellung für die Arie im Gebiet des allgemein Menschlichen beruhen und von dem Componisten eine Vertrautheit mit dem vielgestalteten Seelenleben, ja eine gründlichere psychologische Kenntniß erfordert werden, so lehrt andererseits die Beobachtung, daß kein Musikstück so sehr vom Geschmack der Zeit abhängt als die Arie. Sie ist's, die am ersten im Verlauf der Zeit außer Gültigkeit kommt, wie Händel's Arien nur noch durch den Beifall der Kenner bestehen, während dessen Chöre ein unvergängliches Interesse für alle Zeiten sich sichern. Ein doppelter Grund scheint jene Hinfälligkeit herbeizuführen. Das Individuelle, welches mit dem Allgemeinen in der Arie verschmilzt, führt besondere Bedingungen mit sich, die in der Gefühls- und Denkweise der Menschen einer

Veränderung unterliegen. Wie wir in der Gesellschaft anders zu einander stehen als die Menschen vor hundert Jahren, anders die Dichter singen als in jener Zeit, so weicht die Art, in welcher man zu Gluck's und Händel's Zeit Gefühle zu Anschauungen formte, von der unserigen ab, und schon will Mozart's Gefühlsweise Manchem nicht mehr zusprechen. Wer liest in unseren Tagen Romane von Hermes, oder auch von Lafontaine? Dennoch wird da, wo die Melodie wahren Seelengehalt in sich trägt und das Geistreiche im Anmuthigen nicht mangelt, ein andauernder Beifall noch unter Gebildeten erwartet werden können, wenn nicht ein anderer Grund es hindert. Nach diesem liegt das Hinfällige und mit der Zeit Alternde in der Einfassung des Gemäldes, nemlich in der beigegebenen Begleitung. Erfahrung kann dies lehren. Man setze Händel'sche Melodieen, z. B. aus Azis und Galatea, unter andere Begleitung, und bald wird sichtbar werden, welch herrlicher Kern voll Kraft und Leben hier vorhanden ist. Auch muß das, was auf bloße Fertigkeit der Stimmen berechnet ist, bei weiteren Fortschritten der Ausbildung von selbst abfallen, wie der Schmuck der Verzierung verbleicht.

Cantate.

§. 80.

Der Begriff der Cantate gehört zu den unbestimmtesten, obgleich die Kunstform selbst sich unter den Händen der Componisten ziemlich festgestellt hat. Gehen wir von dem Worte aus, so gelangen wir, um für den Dichter ein Regulativ zu gewinnen, nur zu der Bestimmung, die Cantate sey das eigentlich musikalische Gedicht, und damit haben wir allerdings auch etwas Wahres erreicht; denn die Cantate verdankt allein der Musik ihre Entstehung, und die Poesie wirkt dabei nur für musikalische Zwecke. Daß der Namen cantata von Kirchengesängen in Schriften des 14ten Jahrhunderts gefunden wird, gibt für das Specielle kein Resultat. Prä-

torius kennt (1619) diese Benennung einer besonderen Art noch nicht. Als Einzelgesang findet man nach Burney's Angabe Cantaten in dem Werke Musiche varie a voce sola del Signor Benedetto Ferrari da Reggio. Venezia 1638, mithin noch in der alten Bedeutung des Worts. Doch soll sich nach Lichtenthal's Erzählung als Erfinderin einer neuen Vocalmusik durch Verbindung des Recitativs mit der Arie Barbara Strozzi in einer Sammlung: Cantate Ariette e Duetti 1653 benannt haben. Außerdem wurden dem um 1650 zu Rom lebenden Carissimi die ersten Cantaten zugeschrieben; vielleicht in dem Sinne, als von demselben mehr geleistet worden war als früher, und er nur als Verbesserer betrachtet werden kann.

§. 81.

Nachdem die kirchliche Musik als contrapunctisch-harmonische Kunst mehr und mehr Ausbildung gewonnen hatte und außer der Kirche eine gleichartige Behandlung auf Madrigale übergetragen worden war, machte sich das Bedürfniß individueller Aussprache geltend, und es entstanden Einzelgesänge mit harmonischer Begleitung, welche Monodieen hießen. Schon hatte der Umfang und die Fertigkeit der menschlichen Stimme sich erhöht, nahe lag daher, eine Einleitung zu combinirten Werken zu erreichen. Zuerst gingen aus den Monodieen die sogenannten Kirchenconcerte hervor, wie Viadana sie schuf; eine größere Summe der Formen war dazu vorhanden, neben dem Chor die Arie, das Duett, das Recitativ. In der Verwendung derselben bildeten sich allmälich, wenn auch nach mangelhaften Anfängen, Oper und Oratorium aus. Nachdem aber der kunstgemäße Gesang heimathliche Pflege im Privatleben gewonnen hatte, wurden für Festlichkeiten auch außer dem Theater musikalische Darstellungen in größerem Umfang gewählt, und es entstand die Kammercantate, welche nach und nach das Madrigal verdrängte. Damals aber existirte im Le-

ben kaum Etwas, was nicht die Kirche an sich zog, daher auch diese Gestaltung, welche allgemeinen Beifall fand, auf kirchliche Texte übergetragen wurde. So entstand die Kirchencantate, der weltlichen nachgebildet und als eine Umgestaltung der Motette, indem Sologesang abwechselnd eintrat. Die Kammercantate, welche den einfachen Namen der Cantate vorzugsweise erhielt, ward für freudige Begebenheiten in Familien und an Höfen bestimmt, und bestand im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts aus Arien, Cavaten, Recitativen, auch mit Arioso, und Chören; unter Arien wurden zugleich Duette und Terzette begriffen. War anfangs die Reihenfolge eine streng vorgeschriebene, ordnete man später jene Formen auf mannichfaltige Weise, so daß oft das Ganze mit einem Recitativ, bisweilen mit einem Chor begann. In der Regel mußte eine Cantate zwei Arien und zwei Recitative in sich fassen. Diese mit Text zu versehen wählten die Dichter meistens eine Situation oder Scene aus dem Leben eines alten Helden der Geschichte oder der Mythologie, oder sie behandelten einen allegorischen Stoff. Weil nun in dieser Darstellung nicht selten mehrere Personen auftraten, und die mehrstimmigen Gesänge als Duette und Terzette von selbst auf Zeichnung verschiedener Charaktere führten, so konnte nicht außen bleiben, daß die Cantate alsbald ein dramatisches Ansehen annahm, namentlich wenn der Umfang ein größerer war. So unterschied man lyrische Cantaten (die Gottsched epische nannte, weil der Dichter spräche) und dramatische, welche als längere Serenaten (wie Händel's Azis und Galathea), als kürzere Dramen genannt wurden. Zur Instrumentalbegleitung diente anfangs nur ein Baß oder das Clavier, später wurden mehrere Instrumente gewählt. Die Regeln, welche dem Componisten vorgeschrieben waren, ermangelten keineswegs der Gründe, betrafen aber nur die äußere Form; wie wenn verboten war zwei Arien, außer im Scherzhaften, hinter einander, das Recitativ an's Ende zu setzen, was bei den

Italienern üblich geworden. Statt nun auf eine genaue Begriffsbestimmung der Gattung und deren Gesetzlichkeit einzugehen, ward bald jedes Gesangstück von weiterer Ausführung, bald auch jede italienische Arie als Cantate bezeichnet, und nirgends ergab sich, was von den Künstlern als abgeschlossene Norm angesehen werden konnte.

§. 82.

Um das Wesen der Cantate schärfer zu erfassen haben wir vorerst diejenigen Unterscheidungen, nach welchen man neuerdings glaubte auf den speciellen Begriff dieser Kunstform zu gelangen, durch welche aber Nichts erreicht wurde, zu beseitigen. Durch die Unterscheidung des geistlichen und weltlichen Inhalts der Cantate gewinnen wir höchstens nur den Nachweis, daß ein ernster und erhabener Gegenstand eine entsprechende Darstellungsweise verlangt; auf die Grundform selbst aber hat dies keinen Einfluß, wie das geistliche Lied nur in allgemeiner Liedform existirt. Von anderer Seite meinte man das Wesen der Cantate im Lyrischen aufgefunden zu haben, und sprach von einem lyrischen Grundelement, zu welchem ein Dramatisches hinzukomme. Damit kann aber in der für musikalische Darstellung bestimmten Poesie nicht ein Besonderes bezeichnet werden, weil alle auf das Gebiet der Musik übergetragene Poesie nur lyrisch seyn kann, sey es in reiner Form der Gefühlsaussprache oder so, daß das Gefühl nur mittelbar berührt wird, wie in der Ballade. Dem Liede und der Arie gegenübergestellt unterscheidet die Cantate sich dadurch, daß sie nicht eine gleichbleibende Situation, sondern eine wechselnde zum Inhalt hat, nicht auf ein einfaches Gefühl sich beschränkt, sondern den einen Gegenstand von verschiedenen Seiten auffaßt.

Wir stehen hier auf dem Puncte, auf welchem entschieden werden muß, inwiefern dramatische Poesie musikalisch behandelt und zum Gesang werden könne. Das

Dramatische aber beruht überhaupt nicht in Darstellung einer Handlung an sich, weil solche auch dem epischen Gedichte zufällt, eben so wenig kann es in der dialogischen Form enthalten seyn, welche auch in anderen Dichtarten erscheint. Das Wesentliche macht vielmehr die unmittelbare Darstellung einer Handlung durch die Handelnden aus, insofern Leben durch das Leben selbst veranschaulicht wird und zwar in theatralischer Form. Ist nun dem Gesang als eigenthümliches Gebiet die lyrische Dichtung angewiesen, so kann er auch nur insofern dramatisch werden, als das Lyrische dabei ungefährdet bleibt, so daß in der vollen Entwickelung ein lyrisches Drama erreicht wird. Dazu sind in der Musik die Mittel vorhanden, indem außer dem Chorgesang auch der Einzelgesang und eine dialogische Form gegeben ist. In der wechselnden Aussprache eines gemeinsamen Gefühls und in der Entgegenstellung verschiedenartiger Regungen erkennen wir den Wechselverkehr, welcher Handelnde einander zugesellt, daher die Musik schon durch Vereinigung mehrerer Individualitäten, welche ein entweder aus innerer Betrachtung hervorgehendes, oder durch äußere Begebenheiten veranlaßtes Gefühl hörbar werden lassen, eine dramatische Form annimt. Wir können aber ohne den Vorwurf einer Spitzfindigkeit auf uns zu ziehen, unter den Gesangwerken mit Recht dramatische Musik vom musikalischen Drama unterscheiden, indem jene nur die äußere dramatische Form annimt, um durch mehrere Individuen und in vertheilten Rollen einen Grundgedanken auszusprechen, oder verschiedene Gemüthszustände ohne persönliche Bezeichnung unter eine gemeinsame Beziehung zu stellen. Dagegen umfaßt das musikalische Drama, wozu wir Oratorium und Oper rechnen, die vollständige Aufgabe einer dramatischen Darstellung. Wie nun aber überhaupt nicht scharfe Grenzlinien die Dichtarten trennen, und diese in einander übergehen oder Mittelgattungen sich ergeben, so sehen wir in der Cantate als lyrischem Gedicht bald mehr bald weniger entschieden

die dramatische Form hervortreten. Ist hierbei das dramatische Interesse, insofern es nur auf die äußere Form gerichtet ist, ein schwächeres, kann dies der musikalischen Wirkung nicht Eintrag thun. Um jedoch eine genauere Abgrenzung zu gewinnen, unterscheiden wir eine dreifache Art der Cantate.

§. 83.

Der lyrische Dichter, dem ein das Gefühl anregender Gegenstand gegeben ist, vertheilt die Aussprache eines von mehreren Seiten aufzufassenden, poetisch zu verarbeitenden Gedankens unter verschiedene Individuen, ohne diesen bezügliche Persönlichkeit und Namen zu ertheilen. Eine Lebensansicht, ein Gefühl der Freude, des Schmerzes, der Huldigung, und in religiöser Hinsicht der Gottesverehrung, erfassen in wechselnden Auftritten einzelne und verbundene Stimmen, so daß Arien, Duetten, Recitative, Chöre in mannichfaltiger Folge zu einem Musikstücke sich vereinigen, und dazu den dichterischen Stoff in verschiedenen Strophen vorfinden. Diese Form fällt namentlich religiösen Gesängen zu; der Standpunct ist ein allgemein menschlicher, auf welchem im abwechselnden Gesang zu bestimmten Feierlichkeiten, wie kirchlichen Festen, oder ohne specielle Beziehung die Gefühle der Andacht laut werden. Diese Cantate unterscheidet sich von der Motette dadurch, daß in dieser die Stimmen in einer gleichartigen Bestrebung erhalten werden; auch bestand die Motette ursprünglich nur in Chorgesang, und erst in neuer Zeit hat sie den vierstimmigen Sologesang zur Abwechselung aufgenommen. Der Hymnus wird zur Cantate, wie in dem von Lamartine gedichteten, von Neukomm meisterhaft componirten Gesang an die Nacht, wenn der Grundgedanke in seinen Theilen hervorgehoben und jeder derselben einer individuellen Auffassung zugewiesen wird. So sind auch Psalmen als Cantaten gestaltet worden, wie von Schneider der 24ste.

Die musikalische Behandlung dieser Cantate unter-

liegt den allgemeinen schon erläuterten Gesetzen. Das Gedicht, welches in einzelnen Theilen oder im Ganzen bald odenartig, bald liedartig, bald elegisch geformt ist, zeigt dem Componisten den Weg um so sicherer, je unmittelbarer es für die Composition bestimmt ist. Da ein persönliches und dialogisches Verhältniß unter den Stimmen nicht obwaltet, wird auch die Zeichnung der feineren Gegensätze erlassen und der Componist hält sich an das Allgemeine; denn geht derselbe auf specielle Charakteristik aus, so wird er den Totaleindruck schwächen, der aus dem Zusammenwirken der Einzelnen für einen Gedanken und ein Gefühl gewonnen werden soll. Wenn Mozart in der Cantate: Gottheit, dir sey Preis, die Worte: deiner Huld uns zu erfreuen, in zwei Theile spaltet und die erste Hälfte dem Tenor, die andere dem Sopran zutheilte, kann schon diese opernartige Form hier fremdartig scheinen. Aus gleichem Grunde wird sowohl die allzugroße Länge der Recitative und die Ausführlichkeit der Arien nur schaden, da vielmehr eine concentrirte Darstellung den Hörer in Nährung eines gleichartigen Gefühls vor Ermüdung sicher stellt. In dieser Hinsicht sey als ein Muster Neukomm's Ostermorgen genannt.

§. 84.

Eine zweite Art der Cantate nähert sich weit mehr der dramatischen Form. Der Dichter wählt einen historischen Stoff, und muß daher für Darstellung einer Begebenheit bestimmte Personen eintreten lassen, und was aus der Mythe oder der Geschichte er entnommen, durch Aussprache der verschiedenartigen Gefühle zu einer Darstellung bringen, die an sich immer noch den lyrischen Charakter behauptet, durch die charakteristische Zeichnung aber von der ersten Art der Cantate abweicht. Hier fällt auch dem Componisten die specielle Motivirung zu. In Weber's Cantate: Kampf und Sieg, steht der Glaube den Kriegsvölkern ermunternd und später drei Genien theilnehmend gegenüber; das Ganze reiht die Scenen,

durch welche die Kämpfenden zum Sieg hindurch gingen, in Zeichnung der dabei regen Gefühle an einander. Von der Oper bleibt diese Gattung in Abstand, indem sie nur Situationen zu schildern vermag, wobei der Phantasie des Hörers die Ergänzung überlassen bleibt, damit ein innerer Zusammenhang das Ganze bilde. Näher steht das Oratorium, von dem diese Art der Cantaten oft nur durch den geringeren Umfang unterscheidbar ist. Bisweilen haben Dichter das Gemälde vollständiger gegeben und die Theile genau verbunden, damit aber in die Oper übergegriffen. J. B. Rousseau dichtete eine Cantate mit historischer Grundlage. Herder's Auferstehung des Lazarus, Niemeyer's Abraham auf Moria müssen als Texte zu Oratorien bezeichnet werden. Händel nannte die Composition von Azis und Galathea eine Serenade.

§. 85.

Eine dritte Art können wir mit demselben Rechte aufstellen, mit welchem der Monolog einen Theil des Drama ausmacht. Ein Individuum, in eine bedeutungsvolle Lebenslage versetzt, und durch verschiedenartige Gemüthszustände hindurchgeführt, wird Gegenstand der Dichtung, insofern es selbst die Aussprache seines inneren Lebens übernimt und mit sich in Wechselverkehr tritt. Da ergibt sich ein Monolog in lyrischen Gesängen. Ohne zureichenden Grund hat man dieser Gattung der einstimmigen Cantate ein höheres Interesse abgeläugnet, und angenommen, eine solche Reihe von Gefühlsmomenten, die sich auf eine einzige Persönlichkeit beschränkt, könne nicht befriedigen; allein der an vorhandenen Werken gemachten Beobachtung liegt sicher die Mangelhaftigkeit der Leistung zum Grunde, da die feinere Zeichnung eines nur von innen bewegten Gemüths und die in sich selbst motivirten Uebergänge der Zustände eine sichere Meisterhand verlangen. So schrieb Haydn die Ariadne. Man könnte um der genaueren Bezeich-

nung willen den Namen Scene für solche Compositionen wählen. Dahin sind auch die von Zumsteeg und Reichardt componirten Monologe aus Schiller's Tragödien zu rechnen. Manches hat zwar die Benennung der Cantate erhalten, was Ode oder Ballade heißen sollte. So ist Mozart's Gesang: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer nennt, ein solcher Mischling. Unter dem Namen der Scene wurden von Beethoven, Mozart und vielen Anderen Monologe mit der Nebenbestimmung der Virtuosität gegeben, was an sich keineswegs verwerflich seyn kann, wenn die höheren Grade der Leidenschaft und des Affects und die in denselben entstehenden Contraste auch eine größere Kraftfülle und weiteren Raum der Kunstleistung in Anspruch nehmen.

Oratorium.

§. 86.

Uns liegt hier nicht vor die Geschichte des Oratorium im Einzelnen zu verfolgen, oder das, was neuere Untersuchungen in's Klare gestellt haben, durch einzelne Berichtigungen zu ergänzen; allein nur auf historischem Wege können die Gründe gewonnen werden, durch welche man den neuerdings aufgestellten theoretischen irrigen Ansichten über das Wesen des Oratorium zu entgegnen vermag. Das Oratorium ist älter als die Oper, jünger als das Schauspiel. Seine Entstehung fällt in die Zeit, in welcher die Musik als heranreifende Kunst nur der Kirche angehörte, und in welcher das kirchliche Leben mit dem Volksleben eng verbunden war, so daß man sich nicht wundern darf, wenn man religiöse Dichtungen in weltliches Gewand gekleidet, oder weltliche Formen auf religiöse Gegenstände übergetragen findet. Der Stoff, welchen Dichter in Darstellungen für's Volk behandelten, ward aus der heiligen Geschichte entnommen, weil kein Anderer bekannt oder gewissermaßen vorhanden war. Nachdem umherziehende Pilger die Menge mit allerhand religiösen Schauspielen zu ergötzen bemüht gewesen wa-

ren, bildete sich am Ausgange des 14ten Jahrhunderts in Paris eine Gesellschaft, die sich Passionsbrüderschaft (Confrairie de la Passion) nannte und zu Festlichkeiten am Hofe Carls des Sechsten 1380 und in folgenden Jahren öffentlich vor dem größeren Publicum in dramatischen Vorstellungen, die sie Mysterien nannten, auftraten. Der Inhalt waren heilige Geschichten von der Geburt der h. Jungfrau, von der Auferstehung, vorzüglich aber von dem Leben und Leiden des Heilands. In diesen Mysterien, welche die Stelle weltlicher Schauspiele vertraten und bald die Legenden der Heiligen, aber auch in einer späteren Umformung, als Moralitäten, Allegorieen aufnahmen, wurde sonder Zweifel auch Einzelnes mit Musik und in Gesang ausgeführt, namentlich Chöre. Sie verbanden sich mit den Fastnachtsspielen, und existirten mithin lange vor Neri. Das Musikalische konnte hierbei nur aus dem Kirchlichen entnommen werden, da eine selbständige Musik außer der Kirche nicht existirte; so war sicher die Gestalt des musikalischen Theils der Mysterien psalmodisch. Declamirte Dialoge wechselten mit Chören in Motettenform. Von den Theatern, wo um's Jahr 1480 zu Rom unter Leitung des Cardinal Riario die Bekehrung des Apostel Paulus aufgeführt worden war, zog man diese Darstellungen in die Betsäle, welche außer den Kirchen und Klöstern in Privatwohnungen und fürstlichen Schlössern existirten und Oratorien hießen, woher dann die Spiele den gleichen Namen erhielten. Als Philipp von Neri zu Rom im Jahr 1574 ein Oratorium für die Gesellschaft der Bekehrung eingerichtet hatte, verstattete er der Musik einen größeren Antheil, und trug, was draußen im Volke als erste Versuche der Oper Beifall gefunden hatte, in das Oratorium über, wo das Theatralische hinwegfiel. So aber behaupten wir mit Recht: die Oratorien stammen nicht ursprünglich aus den Kirchen, und waren auf biblische Gegenstände nur darum gerichtet, weil es überhaupt alle dramatische Darstellungen jener Zeit vor dem

Volke waren. Die Sache existirte vor ihrer Benennung, und Oper und Oratorium hatten einen gemeinsamen Ursprung, in welchem Weltliches und Religiöses, Christliches und Heidnisches vereint erschien. Neri aber kann nicht als Erfinder, sondern nur als Förderer und Verbesserer betrachtet werden. Er ließ biblische Geschichten von Christus und der Samariterin, von Tobias und dem Engel dramatisiren und durch Musik begleitet darstellen. Ob hierbei alle Mimik und alles Costum alsbald hinwegfiel, ist nicht zu ermitteln; später ward alle Action ausgeschlossen. Das Scenische in der Anordnung und die innere dramatische Gestaltung verblieb indessen dem Oratorium stets gemeinsam mit der Oper. In Beiden herrschte neben Chören der für Erzählung bestimmte recitative Vortrag, wenn nicht selbst ein Erzähler sprechend auftrat. Dieser verschwand seit der Mitte des 17ten Jahrhunderts, und man überließ der Musik die Vorhand in Allem; daher auch die Instrumentirung voller und wesentlich wurde. Erst mit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts stellte sich eine bestimmtere Form und namentlich unter Händel die Regel für eine freiere Behandlung fest, so daß von einem Oratorienstil die Rede seyn konnte; alles Frühere kann weiter nicht in ästhetische Beurtheilung fallen.

§. 87.

Wozu aber kann dieser historische Rückblick uns dienen? Durch das Resultat, daß jene alten Singspiele nicht darum geistliche heißen können, weil sie Begebenheiten der heiligen Geschichte wählten, welche nicht auf andere Weise als die weltlichen Gegenstände in der Oper behandelt wurden, sind wir berechtigt auf Beseitigung jener Vorurtheile einzugehen, welche nur zu bestimmt aussprachen, das Oratorium sey auf religiös-kirchliche Gegenstände zu beschränken, oder die in der Ausbildung begriffene Form des 17ten Jahrhunderts habe nicht schon

alle wesentlichen Elemente enthalten. Wir wollen die hier erforderliche Definition sogleich an die Spitze stellen.

Das Oratorium ist das lyrische ernste Drama in musikalischer Darstellung, ohne Action. Hierbei muß beachtet werden, wie außer der Handlung, für welche das Drama eigentlich bestimmt ist, auch die Begebenheit Gegenstand werden kann, und schon im Alterthum Tragödien gefunden werden, welche nur Situationsgemälde enthalten, wie Philoktet von Sophokles. Ist nun die Musik ihrem Wesen nach darauf hingewiesen Gefühle und Gemüthszustände auszusprechen, so kann nicht außen bleiben, daß dies auch auf Handlungen und Begebenheiten und auf jenen Kampf, in welchen der freie Mensch zur Realisirung einer Idee mit dem, was Verhängniß oder Schicksal genannt wird, und die außer ihm gegebenen Verhältnisse der Naturnothwendigkeit umfaßt, eingeht. So wird die an sich lyrische Musik auf's Gebiet des Dramatischen gezogen. Da aber ergeben sich zwei Wege. Entweder die Darstellung nimt die Handlung und den Kampf selbst in sich auf, oder es werden nur die Momente zur Bezeichnung hervorgehoben, auf welchen in den Handelnden bestimmte Gemüthssituationen und bethätigende Gefühle obwalten, in einer mehr oder weniger eng verbundenen Reihe durch den Grundgedanken des Ganzen zusammengehalten. Diese können, ohne aus der Einheit der Entwickelung zu treten, für sich erfaßt werden und bilden das lyrische Drama, von musikalischer Seite als Oratorium benannt. Will man dies eine nicht vollständig ausgebildete Oper nennen, kann dies keinem Tadel unterliegen, da in dieser die unmittelbare Darstellung der ganzen Handlung hinzukommt, was natürlich das Theatralische mit sich führt. Eigentlich aber leistet das Oratorium, was überhaupt Musik an sich für Darstellung von Begebenheiten zu leisten vermag. Die Oper entfaltet unmittelbar die vorher uns unbekannte Begebenheit in allen ihren Theilen, das Oratorium läßt diese Begebenheit voraussetzen um die

sie begleitenden oder aus ihr hervorgehenden Gefühle zu schildern. Jene behauptet einen extensiven, dieses einen intensiven Charakter.

§. 88.

Wird nun das Oratorium auf die Aussprache von Gemüthslagen oder das Lyrische beschränkt, so muß es nothwendig in Beziehung auf die darzustellende Begebenheit oder Handlung als lückenhaft erscheinen; denn es mangelt dasjenige, was die einzelnen Momente zu einem Ganzen verbinde. Die Musik kann nicht darlegen, was als Zusammenhang von Wirkung und Ursache nur die Sprache des Verstandes bezeichnet. Dennoch wird ein Faden verlangt, an welchem das Geschichtliche sich aufreihe, oder es muß ein Mittel gefunden werden die Lücken zu erfüllen. Da stehen dem Dichter und Componisten zwei Wege offen, und es ergibt sich eine zweifache Art der Behandlung. Entweder der Stoff wird so gewählt, daß der Hörer im Stande ist das in den einzelnen Partieen des Oratorium nicht dargelegte Historische zu ergänzen, wozu mithin eine allgemeine und leicht zu erwerbende Kenntniß des Gegenstandes vorausgesetzt wird. So hat der Hörer z. B. in Schneider's Gideon den Zusammenhang der Begebenheit nach der Erzählung in den Büchern der Chronika zu ermitteln, und da dort die Erzählung der Bündigkeit ermangelt, und die Geschichte Gideon's nicht zu den allgemein bekannten gehört, fällt die klare und vollständige Auffassung schwer. Einen zweiten Weg betreten diejenigen, welche, an Stelle des Erzählers, der in den ältesten Oratorien als Interlocutor sprach, den Fortgang der Handlung durch theilnehmende Beschauer in Recitativen darlegen lassen, wie nach Vorgang Graun's und Anderer Mendelssohn im Paulus gethan hat, und deshalb ganz ohne Grund von Einigen getadelt worden ist. Diese Hülfe darf nicht verschmäht werden, wo beim Mangel der Action irgend Dunkelheit für den Zuhörer zu fürchten steht. Dennoch

hat Dichter und Componist vor Allem dafür Sorge zu tragen, daß in der Zeichnung der Situationen, welche der charakteristische Gesang übernimt, der Vorschritt der Begebenheit angedeutet werde und der innere Zusammenhang den äußeren ergänze. Der Anspruch an die ergänzende Phantasie des Hörers darf nicht zu groß seyn und die Beimischung des Epischen in der recitativischen Erzählung nicht überwiegen. Herder in der Nachschrift, welche nicht in die Werke aufgenommen worden ist (von deutscher Art und Kunst, S. 117) fährt heftig gegen Ramler los: „Wer singt? erzählt sich Etwas in den Recitativen? Auf einmal eine nützliche Lehre aus der biblischen Geschichte gezogen; — durch's Ganze kein Standpunct; kein fortgehender Faden der Empfindung, des Plans, des Zwecks." Der Fehler des Dichters lag in dem Bemühen das Dramatische zu vermeiden, und dies führte einen Mangel der Einheit herbei. Dem Recitativ soll das zufallen, was im lyrischen Drama die historische Unterlage ausmacht. Dann aber gewährt das Oratorium auch das größte Interesse; denn nicht wird der Sinn des Auges durch äußere Eindrücke beschäftigt, und ohne Schwächung kann das durch's Ohr Erfaßte auf den unbefangenen Geist wirken.

§. 89.

Nach dieser Ansicht werden wir nicht in das Geschrei derer einstimmen, welche in einer unwahren Einseitigkeit von einer Entwürdigung des Oratorium durch Texte, die in das Weltliche hinüber greifen, und von Verderbniß des Oratorienstils nach Händel's Zeit predigen, werden nicht Anstoß an dem dramatischen Element nehmen, das dem Oratorium wesentlich zukommt, und dem Gebiet selbst eine größere Erweiterung nicht versagen. Wenn ehedem der Stoff aus den Geschichten des alten Testaments entnommen wurde, bezweckte dies nicht eine kirchlich-religiöse Bedeutsamkeit, und die Geschichten von Jephtha's Tochter, von Salomo's Urtheil ent-

halten nicht weniger romantische Elemente, als irgend ein Anderer aus der neuen Zeit. Das Religiöse, welches nicht mit dem Kirchlichen verwechselt werden darf, bildet überall für's Gefühl die tiefere und festere Grundlage, und daher nur, und weil in dem alten jüdischen Leben überall die Beziehung auf religiöse Begeisterung durchgreift, gewähren jene altteſtamentalen Sagen einen reichhaltigen und brauchbaren Stoff. Und so darf es nicht als Verkennung eines in früherer Zeit Bestehenden erachtet werden, wenn wir das geistliche Oratorium, und darunter die Passionsmusik, nur als eine specielle Art unterscheiden, und ihm den Charakter einer durchaus religiösen Tendenz zusprechen, nicht aber im Allgemeinen allen Text aus der Bibel entlehnt wissen wollen. Warum sollten auch nicht Erzählungen in Tasso's befreitem Jerusalem, warum nicht Luther's Glaubenskampf oder Guttenberg's bedeutungsvolles Leben als Oratorium behandelt werden? Auch ein Held des Vaterlands, wie Hermann, eine welthistorische Begebenheit, wie die Zerstörung Jerusalems, taugt hierzu, die ideale Richtung der Handlung mag unmittelbar zu religiösen Ideen führen, oder Gefühle erregen, die nicht weniger der Sphäre des Unendlichen und Erhabenen angehören. Von selbst versteht sich, daß eine religiöse Dichtung nicht darf von dem Componisten zu einer entwürdigenden Verweltlichung gezogen werden.

§. 90.

Die allgemeinen Gesetze und Anforderungen an Bedeutsamkeit, an Mannichfaltigkeit, an Einheit treten hier in besonderer Gültigkeit ein. Ist der Gegenstand, welchen das Oratorium zum Inhalt wählt, eine Begebenheit, hat Dichter und Componist den Moment als bedeutsamen zu erfassen, welcher als Centralpunct das in sich schließt, was umfangreiche und tiefe Gefühle anregt und unterhält, kräftig den Geist emporhebt und einen Totaleindruck bewirkt; als persönlich bezeichnete Hand-

lung wird nur diejenige sich eignen, welche, von einer Idee ausgehend, ein allgemein menschliches Interesse berührt. Sonach muß der Gegenstand durchaus ein gehaltvoller, würdiger, großartiger seyn. Wie sollte auch ein Anderer in dieser Ausdehnung dem Gefühl hinreichenden Stoff gewähren? Dies aber weiset dem Componisten die Sphäre an, in welcher er, falls nur klares Bewußtseyn in ihm lebt, vor Verirrung zu dem, was einen ernsten und erhabenen Gegenstand entwürdigen könnte, sicher gestellt ist. So liegt der Hauptpunct von Jephtha's Geschichte in dem grausen Schwur, mit welchem der Vater unbedachtsam dem Schicksal vorgreift und das Loos seines Kindes bestimmt. So hat der weise Componist des Paulus die Bekehrungsscene sowohl durch die über allen Tadel erhabene Bezeichnung der Erscheinung Christi, wie auch durch den mächtig ergreifenden Chor als den Mittelpunct des Ganzen wahrhaft verherrlicht. Dazu kommt die Forderung der Einheit. Der Tonkünstler darf nie das eine Grundgefühl außer Augen verlieren, welches die Basis des Ganzen ausmacht, und zwar mit um so größerer Aufmerksamkeit, als hier nicht, wie bei der Oper, das Aeußere zu Hülfe kommt um das Besondere zusammenzuhalten. Händel's Messias spricht den Grundgedanken, die Erlösung von Sünde und Tod durch Christum, klar und vollständig aus. Dieser leuchtet aber schon aus der Verheißung hervor, welche den ersten Theil ausmacht und auf die Betrachtung des der Menschheit zufallenden Ereignisses hinführt, indem das Gefühl des Drucks und der Noth, wie das der Beruhigung und Freude angedeutet wird. In den anderen Theilen, welche das Leben und Leiden des Heilands bezeichnen, sehen wir das eine Grundgefühl durchaus erhalten, und Alles, was im Fortgang der Darstellung neu eintritt, ist schon vorbereitet durch Vorangegangenes.

Diesen Hauptpunct, daß das Oratorium ein abgerundetes Ganzes bilden soll und als solches aufgefaßt werden muß, sehen wir nur zu oft von Dichtern und Componi-

sten unbeachtet. Ein Grundgedanke muß vorliegen, und zwar sogleich in der poetischen Erfindung, so daß nicht dem Tonkünstler zugemuthet werde diesen zu ersetzen. Wenn dies doch unsere Zeit an den Mustern der alten Griechen lernen möchte, die in aller Kunst immer aus dem Ganzen arbeiteten und in aller Anschauung sich an die Einheit der wesentlichen Theile hielten, weshalb ihre Kunstdarstellung nicht mehr Stoff aufnahm, als welcher übersehbar war. Viele Oratorien aber begünstigen die bei dem zunehmenden Kunstreichthum eingetretene Verwöhnung den Blick auf Einzelnes zu richten und in einer mehr bequemen Weise nur dem Aufmerksamkeit zu schenken, was an sich als Kraftvolles oder als Rührendes imponirt; sie häufen das Specielle zum Uebermaaß und schmücken dies auf's Prächtigste aus, so daß der Hörer auf gesonderten Puncten gefesselt und erfreut wird, nach Anhörung eines umfangreichen Werks aber Nichts mehr heim bringt als die Erinnerung an Einzelheiten. Auf solchen Fehler sollten, wenn der Dichter ihn begangen, die Componisten gar nicht eingehen, da sie nimmer vermögend sind ihn auszugleichen. Allgemein ist ausgesprochen und anerkannt worden, dem größten Werke unserer Tage, dem Mendelssohn'schen Paulus, mangle Einheit und richtige Anordnung. Wir sehen zwei Oratorien, Stephanus und Paulus, durch äußeren Zusammenhang verbunden, und Paulus, der als Held in seiner Thatkraft den Kampf mit sich und der Welt bestehen soll, geht durch eine Reihe von Bedrängnissen hindurch, umgeben von Gefährten fast gleicher Würdigkeit, nur das Werkzeug einer höheren Macht, ohne überall als der Centralpunct einer dramatischen Einheit zu erscheinen. Das Interesse ist weit mehr dem eines epischen Gedichts gleich.

Dies Alles aber hebt nicht die Anforderung an Mannichfaltigkeit auf. Wo diese im Gedichte gebricht, wird dem Tonkünstler schwer in gleicher Haltung fortdauernd zu befriedigen ohne den Hörer zu ermüden. Schon

die äußere Form muß da mitwirken. So ist ein Wechsel zwischen Chor und Einzelgesang nöthig; eine Ueberhäufung schadet auf jeder Seite. Auch die Zahl der Fugen darf nicht übermäßig seyn. Nur zu leicht entsteht ein streng systematisches Verhältniß, wie in Händel's Messias die Ordnung fast durchaus eine antistrophische ist, indem auf ein Recitativ eine Arie, auf diese ein Chor folgt. In dieser Regelmäßigkeit haben Manche eine tiefsinnige Bedeutung erkennen wollen, sie gleicht aber der in den griechischen Tragödien, und würde hier, durch ein ganzes Werk durchgeführt, selbst dem Tadel einer matten Einförmigkeit nicht entgehen.

§. 91.

Der Componist hat stets vor Augen zu halten, daß das Oratorium ein Charaktergemälde seyn soll, insofern es Seelenlagen und Bewegungen des Gemüths schildert, welche zwar in Beziehung auf einen Grundgedanken stehen, aber durch individuelle Eigenthümlichkeit gestaltet sind. Die Zeichnung der inneren Begebnisse muß so vollständig und genau seyn, daß dadurch auch die äußeren Situationen so weit erkennbar werden, als sich ein Aeußeres überhaupt im Inneren abspiegelt. Versäumt der Tonkünstler diese Wahrheit, so wird Verständniß und Aneignung vereitelt, und der Hörer, dem nöthig ist die äußeren Stützpuncte aufzusuchen, verliert sich in Nachdenken, bei welchem das Gefühl vor aller Thätigkeit des Verstandes nicht aufkommt. Ein Stoff, welcher nur in Aeußerlichkeiten gegeben ist, taugt daher auch nicht für's Oratorium; eine oberflächliche Behandlung, die nur im Allgemeinen verweilt, wird nie einer vollen Wirksamkeit sich erfreuen. Hat der Dichter nicht vermocht Eigenthümlichkeit in den Situationen zu erreichen, ist der Tonsetzer verpflichtet das Geringe auch zu benutzen, um nur nicht in Allgemeinheiten zu verfallen, die, auf Alles passend, in der Musik schaal und gehaltlos bedünken. Nichts Langweiligeres gibt es als ein mattes und cha-

rakterloses Oratorium. Nicht immer ist eine vollständige Entwickelung zu verlangen, vielmehr hat der Componist sich an Hauptmomente zu halten, fertige Situationen aufzufassen, um desto entschiedener zu wirken. Der Dichter kann dagegen um jener Mannichfaltigkeit willen Contraste wählen und disparate Charaktere einander gegenüber stellen; dies mag dann der Componist zu Erprobung seiner höheren Kunst benutzen, und wird einsichtsvoll verfahren, wenn er die Contraste genau abwägt, und nicht in dem Schroffen und Abstoßenden allein die entscheidende Wirkung sucht. In Händel's Samson stehen sogar die Chöre in nationaler Verschiedenheit einander gegenüber. Meisterhaft ist dies auch Ries im Sieg des Glaubens gelungen. Das Leidenschaftliche überhaupt auszuschließen hatten gewisse Theoretiker das Recht nicht; sie thaten es, weil sie die momentane Erregung nicht von den andauernden Kämpfen eines leidenschaftlichen Charakters, für deren durchzuführende Zeichnung im Oratorium kein Raum sich findet, genau unterschieden. Ist der Kampf selbst, in welchem der Held des Stücks auftritt, zu zeichnen, so muß der Tonkünstler denselben als einen inneren anschaulich zu machen suchen, nicht durch allerlei Kunstmittel der Malerei als einen äußeren vor die Sinne stellen wollen.

Dem Dichter fällt anheim das Ganze als ein fortschreitendes, sich mit Hülfe der durch den Hörer zu leistenden Ergänzung, wie oben angedeutet wurde, entwickelndes zu ordnen und dadurch dem Componisten möglich zu machen, daß er in seiner Belebung auch auf dieser Seite durch Mannichfaltigkeit erfreue. Wenn dies von der Oper in einem weit höheren Grade geleistet werden muß und kann, hebt dies nicht auf, daß auch die Situationen des Oratorium auf ein Princip der Ursache und Wirkung gebaut und nach einem Strebeziel gerichtet seyn sollen. In dem Sieg des Glaubens von Ries rückt die Handlung nicht von der Stelle und die gegenseitigen Aeußerungen der Gläubigen und Ungläu-

bigen bezeugen keine Kraft, da ihnen die That gebricht. Das später eintretende Wunder wirkt wunderbar, nemlich ohne Zusammenhang und inneres Motiv.

§. 92.

Bei der ersten oben bezeichneten Art entsteht die Frage: hat der Tonkünstler die in dem Gedicht übergangenen Momente, welche hinzuzufügen der Phantasie und dem Gedanken des Hörers überlassen bleibt, durch Instrumentalsätze anzudeuten? Wenn in früherer Zeit dies noch nicht geschah, lag der Grund in der geringeren Ausbildung der Instrumentalmusik. Wir müssen einen Gewinn darin anerkennen und dargebotene Mittel benutzen. Die Uebergänge machen die Umfassung des Ganzen möglich, und als solches, sahen wir, ist das Oratorium zu betrachten. Schneider hat dieses in mehreren seiner Werke, wie im Weltgericht, auf eine preiswürdige Weise verwirklicht. Nur darf nicht zu viel gefordert werden; denn ein Fehler des Dichters ist's, wenn der Componist sich genöthigt sieht den Zwischensätzen, weil sie nicht einleiten oder ergänzen, sondern Hauptmomente vertreten sollen, eine erklärende Beischrift hinzuzufügen, wie in Schneider's Sündfluth No. 7 die Ueberschrift führt: „die Verzweiflung der Untergehenden bezeichnend." Bei solcher Ergänzung aber sey der Tonsetzer stets der Regel eingedenk, welche die Malerei durch Töne auf Grenzen beschränkt.

Die zweite Art, in welcher zwischen die Gesänge eine die Handlung erläuternde Erzählung eintritt, nimt zu diesem Behuf das Recitativ vorzüglich in Anspruch. Diesem kann die gesamte historische Grundlage zugetheilt seyn. Der Componist hat, da für vollständige Darlegung der Thatsache nicht immer ein geringer Umfang zureicht, alle Kunst aufzubieten, welche dem ausgedehnteren Recitativ Mannichfaltigkeit und Interesse verleiht, und zwar sowohl in Hinsicht des melodischen Ausdrucks, als auch durch die Begleitung und deren abwechselnde

Formen. Wo Personen als Sprechende eintreten, wird die Darstellung wieder zu Gesang, vorausgesetzt, daß sie Theilnehmer an der Handlung sind, und der Inhalt ihrer Rede nicht blos objectiv auf Belehrung gerichtet oder in die Erzählung eingeschaltet ist. Dieser Art zu dramatisiren folgten Seb. Bach in der Passionsmusik nach Matthäus und Mendelssohn im Paulus, und sie ist die klarste und ausdruckvollste. Bach ertheilte durch das Melodische den Recitativen Leben und Wärme; Graun, ihm nachfolgend, gewann durch kraftvollen Ausdruck und erhöhten Reichthum ein Gleichgewicht zu dem Uebrigen, wodurch zugleich ein bündiger Zusammenhang vermittelt wurde. Im Allgemeinen ist aus leicht erkennbarem Grunde vor zu großer Länge der Recitative zu warnen, wie dies in den Beurtheilungen des Paulus zur Sprache kam.

§. 93.

Außer diesen bezeichneten Gattungen ergibt sich nach der besonderen Art des Stoffs eine dritte Form, in welcher das Persönliche einen symbolischen Charakter annimt und die Darstellung sich auf die Wirkungen beschränkt, welche angeschaute Begebenheiten im Gemüth hervorbringen. Das, was sonst den handelnden und an der Handlung Theil habenden Individuen zufällt, wird hier als Begebenheit betrachtet, und der Chor nimt die Stelle eines thätigen Beschauers als Repräsentant der Menschheit ein. Ihm ist die Hauptrolle zugetheilt, und aus ihm tritt, wo die Mannichfaltigkeit der Darstellung es fordert, der Choranführer oder ein Einzelner hervor, um betrachtend das Besondere aufzufassen, und, was dies im Gemüth angeregt hat, ohne eine andere Persönlichkeit als jene symbolische, welche das Interesse der Menschheit in sich faßt, auszusprechen. Selbst die Chöre führen keinen individuellen Namen. So wird das Lyrische in seiner Reinheit erhalten, und was Episches in Erzählung hinzukommt, will nicht mehr als Andeutung

seyn. Dieser Standpunct ist für das Oratorium der höchste, das Erhabene und Große allein Gegenstand solcher Darstellung, welche starken Geistern das vollste Interesse gewährt, schwachen Seelen unklar und unbefriedigend bedünken muß. Das Ideale erscheint in symbolischer Gestalt.

Man kann Händel im Messias als den Ersten, der diese Form wählte, betrachten, indem er, von der dramatischen Einkleidung sich lossagend, das große Werk des Erlösers in erhabenen Bildern einer religiösen Beschauung auffaßte, und nicht ein Gedicht durch Musik zu verstärken und zu beleben suchte, sondern ein unmittelbares Abbild des vom Uebersinnlichen und Heiligen durchdrungenen Seelenlebens gab. So ward er Verkündiger des wunderbaren Geheimnisses unserer Religion, wie Worte an sich dies nicht vermögen. Insofern die Begebenheiten aber in dem, was sie im Gemüth erwirken, angeschaut werden, hat der Componist nöthig aus der Tiefe seines Innern zu schöpfen. Der Dichter muß dafür sorgen, daß vollwichtige und umfassende Momente hervortreten, um in dem Gemüth jener Repräsentanten der Menschheit den Stoff für eine kraftvolle und würdige Aussprache zu bilden; der Tonsetzer dagegen wird zugleich wohl beachten, wie die dazwischen tretenden Recitationen und Einzelgesänge dazu dienen, den allgemeinen Gemüthszuständen Belebung und Bestimmtheit zu verleihen, damit diese nicht in Reflexion übergehend den Verstand allein beschäftigen. Sehr leicht nemlich nimt das so gehaltene Ganze eine abstracte Gestalt an und entbehrt der Anschaulichkeit, wenn nicht gelingen will dem nur in der Gedankenwelt Existirenden so viel Versinnlichung zu verleihen, daß daraus ein klares und erfaßliches Bild hervorgeht. Auch begleitet jede symbolische Darstellung die Gefahr der Dunkelheit, die der Dichter vermeiden muß. Mit diesen Schwierigkeiten hat Rochlitz als Verfasser des Gedichts: Von den letzten Dingen, ohne sie zu überwinden, gekämpft, und nur

durch Spohr's ausgleichende Hand wurde dem Mangel der Bestimmtheit und der Anschaulichkeit einige Aushülfe gewährt; immer aber bleibt des Unklaren und Mystischen so viel zurück, daß die Hörer, der versuchten Deutung müde, sich endlich doch nur an das Einzelne halten. Wenn Spohr an einigen Stellen, auch der Chöre, selbst unverständlich wurde, trägt die Schuld der Dichter, den der Componist nicht verlassen konnte. Sind doch die letzten Dinge und das Weltgericht, welche über alle menschliche Anschauung hinaus liegen, überhaupt nicht für musikalische Versinnlichung geeignet; denn auch die kräftigste Phantasie findet da keinen festen Boden.

§. 94.

Sonderbar bedünkt, wie Dichter, entfernt von jener symbolischen Auffassung, gesucht haben die dramatische Form zu verdecken, obgleich diese ursprünglich dem Oratorium angewiesen war. In dem Tod Jesu, wie ihn Buschmann für Homilius, Ramler für Graun dichtete, treten unbenannte Personen als Zuschauer der Begebenheit auf, welche, was sie sahen, berichten, und was sie dabei fühlten, mittheilen; daneben steht ein Chor ohne Namen, welcher bald die damals gegenwärtigen Freunde und Bekenner Jesu, bald auch die Gemeinde repräsentirt, welche jetzt, nachdem die Folgen des Versöhnungstodes überschaut werden können, ihre Betrachtungen und Gefühle an die vernommene Erzählung anschließt. Man hat dies Alles hochgepriesen, obgleich die hierbei eintretende Inconsequenz nur mißfallen sollte. Die Arien: Mir hast du Arbeit gemacht u. s. w., Ich, ich tilge deine Uebertretung u. s. w., bei Homilius kann nur Christus selbst singen; wem das Duett: Feinde, die ihr mich betrübt u. s. w. bei Graun zufalle, wer den Chor: Unsere Seele ist gebeuget u. s. w. vortrage, bleibt zweifelhaft, weil die Situation keine bestimmte Zeichnung enthält.

Die Linie, durch welche man das Oratorium über-

haupt von der Oper hat abgrenzen wollen, kann, wenn wir von der theatralischen Action absehen, nicht scharf gezogen werden, und Uebergänge sind, wie bei anderen Kunstformen, billig zu gestatten. Der Stoff bringt seine Form mit sich. Verunglückter Beispiele nicht zu gedenken, wie in Bergt's Passionsoratorium Pilatus, der Hohepriester, Jesus und ein Ungenannter jene in einer Art von Gezänk, diese in steifen Reflexionen zusammentreten, wird Vieles in dem streng religiösen Oratorium unzuständig scheinen, was in einer Legende nicht mißfällt. Wenn in Beethoven's Oratorium Christus und Petrus einen Dialog halten, widerstrebt dies nicht allein der Würde, sondern tritt auch als Demonstration aus der Einheit des Ganzen heraus; dagegen hat Löwe in die Siebenschläfer Wechselgespräche aufgenommen, welche das allgemein ansprechende Werk der Oper näher stellen, so daß wirklich Jemand den Rath ertheilte dies Oratorium zu einer theatralischen Darstellung zu verwenden. Hier aber liegt der Beweis vor, wie Manches dramatisch im Oratorium behandelt, doch nicht in Scene gesetzt werden kann. Die sieben Brüder schlummern unter einem aus dem Herzen stammenden zarten Gesang in wechselnden Stimmen ein, was auf dem Theater nimmer mit dem Erfolg ausgeführt werden kann, den das Oratorium nicht verfehlt. So bleibt hierbei immer der Phantasie ein Anspruch zugetheilt, den jede sinnliche Veranschaulichung aufheben und dadurch den geistigen Genuß verkümmern würde. Daß Beethoven in der ganzen Behandlung des Christus am Oelberg einen Fehlgriff gethan, gestand sich der große Meister später selbst ein. Stets wird ein singender Heiland, unwahr und in die niedere Sphäre der Wirklichkeit herabgezogen, mißfallen; hier aber tritt er sogar gleich einem schwachen Theaterhelden auf, und billig sollte man, um die preiswürdige Musik nicht untergehen zu lassen, auf Umgestaltung des Textes sinnen.

§. 95.

Schon die Arie muß ausgeschlossen bleiben, wenn sie in einem größeren Umfang auf eine so detaillirte Entwickelung des Gefühls eingeht, daß sie den rascheren Fortgang aufhält, und entweder auf Nebenpuncte zu viel Licht fallen läßt, oder einem Individuum zutheilt, was der Gesamtmasse des Chors zukommen sollte. Das Oratorium unterscheidet von der Oper sich dadurch, daß es fertige, nicht erst werdende Seelenzustände schildert. In den älteren Oratorien, namentlich den Passionen, war herkömmlich eine oder mehrere kunstreiche Arien, selbst Bravourarien einzulegen, was dem Geschmack unserer Zeit mit Recht nicht mehr zusagt. Wie unschicklich tritt Maria in Schicht's Ende des Gerechten ein, um Gewandtheit der Kehle zu zeigen, wenn dagegen die Arie des Judas eine treffliche Charakterzeichnung enthält. Die Arien in Graun's Passion haben mit Anderen früherer Zeit die übermäßige Länge gemein und unterscheiden sich von damals üblichen ernsten Opernarien zum Theil nicht im Geringsten; wenn dies ihren Werth an sich nicht schmälert, gebührt ihnen die angewiesene Stelle nicht.

Ueberhaupt fällt hier die feinere Charakteristik hinweg, welche in der Oper um der besonderen Beziehungen willen verlangt und durch die theatralische Action gefordert wird. Ries läßt im Oratorium: der Sieg des Glaubens, zwei Liebende auftreten; er würde aber gefehlt haben, wenn er sich hierbei in individuelle Zeichnung verloren und nicht den einen Gedanken: der Glaube allein verklärt die Liebe, auch in der Musik festgehalten hätte. Dies hatte Händel wohl erkannt; daher in den Arien seiner Oratorien vieles Allgemeine vorkommt, was in seinen älteren Formen unserer Zeit als oberflächlich oder matt erscheint, ohne es an sich zu seyn.

§. 96.

Eine zu große Ausdehnung vermindert die Wirkung eines Tonstücks, bei welchem dem Hörer kein äußerer

sinnlicher Anhalt dargeboten, wohl aber die vervollständigende Thätigkeit der Phantasie zugemuthet wird. Daher wurde stets den Künstlern Kürze empfohlen. Die meisten Oratorien schaden sich durch Weitläuftigkeit und Umfang; dies kann tägliche Erfahrung lehren. Paulus von Mendelssohn enthält den Stoff für zwei Aufführungen und beugt durch die vielzählige Masse der Chöre und die geringere Verschiedenheit in der Stellung der Theile auch einen starken Geist nieder, wenn auch alles Einzelne sich als höchst schätzbar bewährt und jede Abkürzung, wie bei Händel's Messias, dem Wesentlichen Eintrag thut. Der Gegenstand des Oratorium ist zu ernst und erhaben, die Haltung zu ruhig, als daß nicht ein zu langes Verweilen bei ihm ermüden sollte. Welchen Reichthums bedarf nicht der Künstler um ein solch großes Werk auszustatten! Auf der anderen Seite soll er auch so viel Kraft der Selbstbeherrschung besitzen um das Ernste und Würdevolle von nichtigem Aufputz und sinnlichen Reizen fern zu halten. Er wird genügen und gefallen, wenn er in den Modulationen das Natürliche erwählt und durch das Einfache den Zweck erreicht, welchen eine Jagd nach Effecten und brillanter Verbrämung nur verfehlt. Was hat nicht Händel in den einfachsten Modulationen, in denen er die verwandten Tonarten nicht überschritt, Mächtiges und Großartiges aufgestellt, und wenn er neue, ja überraschend kühne Wege einschlug, wird doch nie ein Gezwungenes und Unnatürliches sichtbar. Damit vergleiche man im Gegensatz Löwe's Zerstörung von Jerusalem.

Eine Anhäufung der Arien, Duetten, Terzetten schwächt zerspaltend das zu concentrirende Ganze; dagegen sind die Chöre entweder als Fundament, auf welchem das Werk aufgebaut werde, oder als eine erhabene Säulenhalle zu betrachten, und verlangen deshalb eine wohl berechnete Stellung und ein Verhältniß zu den übrigen Theilen, die doch auch nicht zu kleinlich erscheinen dürfen. Unter den Chören ragt die Fuge hervor,

die ein Eigenthum des Oratorium bleiben muß, weil sie die vollste Kraft des Gesangs in sich trägt. Was damit bewirkt werden kann, haben uns die älteren Meister gelehrt; daß diese ehrenwerthe Kunst noch nicht verloren, ihre Macht noch nicht geschwächt ist, zeigt Löwe in seiner dreifachen Fuge am Schlusse des Guttenberg.

Daß dem Ganzen eine Einleitung durch Instrumentalmusik vorausgehe, hat man getadelt; doch ist nicht einzusehen, weshalb den Gemüthern der Zuhörer nicht auch beim Oratorium, wie bei der Oper, und um so mehr, als Alles auf das Subjective bezogen wird, eine Vorbereitung frommen sollte.

In der Instrumentirung blieben Händel und Bach der Mäßigung treu, welche der damalige Standpunct der Kunst möglich machte. In unserer Zeit ist vor Ueberhäufung zu warnen. Das den Gesang Verdeckende wird hier eben so mißfällig, als eine prunkende Verzierung. Mit welcher nachahmenswürdigen Ueberlegung die alten Meister zu Werke gingen, zeigt das Beispiel Bach's, wenn derselbe die Recitative nur von einem Baß begleiten ließ, doch dem, welches der Heiland singt, das Streichquartett beigesellte und im Arioso noch andere Instrumente hinzufügte.

Die Oratorien ohne Begleitung für Männerstimmen, wie Löwe sie schrieb, werden stets den Mangel freier Bewegung im begrenzten Stimmenraume verrathen und in größerer Ausdehnung ein gleiches Interesse zu unterhalten nicht vermögen, doch sind die wohlgerathenen Versuche als eine Bereicherung der Kunstformen hoch zu achten.

§. 97.

Beim geistlichen, das ist, auf Bibeltexte gebautem Oratorium konnte man mit Recht von einem beobachteten Unterschiede zwischen katholischer und protestantischer Behandlung sprechen, da nicht gleiche Glaubensansicht zum Grunde liegt und auch ein verschiedener Zweck vor-

ausgesetzt werden muß. Schon weil das Oratorium mit der Bibel in's Leben getreten ist, macht die Vorkenntniß und Vertrautheit mit dem Bibelbuche dem Protestanten eine freiere Behandlung möglich; dagegen läßt die katholische Religion in einem weit höheren Grade Versinnlichung des Ueberirdischen zu und verwandelt das, was der Protestant als Ahndung oder als Beschauung des Idealen ausspricht, in eine sichtbare Erscheinung. So geschah es, daß Dichter und Componisten katholischen Glaubens in dem Oratorium die dramatische Form vorherrschen ließen und prunkenden Schmuck häuften, dabei aber freilich auch oft auf Abwege geriethen. Die Form, welche Händel für's geistliche Oratorium wählte, mag allerdings für die beste erkannt werden. Er entnahm der Bibel unmittelbar den Text, Sprüche, welche von der Verkündigung durch die Propheten bis zum Tode des Heilands die Erlösung der Menschheit bezeichnen, ohne aus dem Munde bestimmter Personen oder als Erzählung vernommen zu werden. Ein solches Oratorium gehört in die Kirche, in welcher das Dramatische, wie aller sinnliche Prunk, wenigstens dem Protestanten Anstoß gibt; dagegen vermag da auch der Tondichter zu zeigen, was ein religiös begeistertes Gemüth in sich faßt, und wie wunderbare und mächtige Mittel in der Musik dargeboten werden, um eine hörende Menge mit heiliger Andacht zu erfüllen und über die Schranken der Wirklichkeit zu erheben. Dies ist freilich nicht durch contrapunctische Kunst allein zu erreichen, und es kommen diejenigen, welche dieser ehrwürdigen Kunst das Oratorium als eigenthümlichen Bestimmungsort anweisen, mit sich selbst in Widerspruch, wenn sie zugleich nach einer belebten Handlung verlangen, und nicht beachten, wie die ältesten Vorbilder nur von dem Standpunct der damaligen musikalischen Cultur aus zu beurtheilen sind und zu der dramatisirten Form mehr als Spätere hinneigten.

Die Frage, ob der Choral, also der kirchliche Gesang der Gemeinde, in das Oratorium aufgenommen

werden dürfe, wie dies Bach in der Passionsmusik, Schneider im Weltgericht, Mendelssohn im Paulus gethan, hat manche Verneinung gefunden. Man hat als Grund der Verwerfung angeführt: der Choral sey eine rein kirchliche Form und lasse sich nicht von seiner ursprünglichen Bestimmung trennen; der Antheil des im Choral auftretenden Volks, welcher stets ein überwiegendes Interesse für sich gewinne, schade beeinträchtigend der im vollsten Licht zu erhaltenden Hauptperson; es gehe aus der Verbindung der Chorale neuer Zeit mit dem alterthümlichen, aus dem alten oder neuen Testament entlehnten Stoffe ein chronologischer Widerspruch hervor. Alle diese Gründe aber haben nicht absolute Gültigkeit, und besonnene Beachtung dessen, was der Gegenstand zuläßt, wird das Richtige wählen. Durch kräftige Instrumentirung, von welcher jedoch die Choralmelodie nicht unterdrückt werden darf, können diese Ruhepuncte im Ganzen hervorgehoben werden, und diese schmälern keineswegs die Wirksamkeit der übrigen Theile.

§. 98.

Die Musik greift in jeder Dichtart nach dem für sie tauglichen Stoff und läßt sich durch eine abgrenzende Theorie der Poetik nicht irren, sollten sich auch Mischlinge häufen, bei welchen zweifelhaft wäre, wohin sie zu rechnen. Haydn wählte die biblische Erzählung von der Schöpfung und die Jahreszeiten, Poißl die Tageszeiten am Erndtefeste, Lindpaintner die Lebensalter zum Gegenstand musikalischer Darstellung, also beschreibende und lehrende Gedichte, und der Beifall der Menge bestätigte den daraus gewonnenen Kunstgenuß. Dagegen erhoben sich Stimmen, von der Meinung geleitet, das Oratorium befasse die Darstellung einer religiösen Handlung, und verlangten wenigstens eine Umänderung der Bezeichnung. Dennoch kommt dieser Namen den Werken mit vollem Rechte zu, wenn wir nur einräumen, in dieser Art des lyrischen Drama sey eine Verbindung mit

epischer und beschreibender Dichtung zulässig und sogar nothwendig. So reihen sich in Haydn's Werken, entnommen dort der biblischen Sage, hier der Lebenserfahrung, Situationsgemälde an einander, die dem Gemüth einen reichen Stoff gewähren und die Phantasie auf das Ergötzlichste durch farbenreiche Bilder bethätigen. Da mögen Raphael und Gabriel, Lucas und Hanna nur Allgemeinnamen seyn, wir bedürfen nicht mehr, um in ihnen Repräsentanten der Geister- und Menschenwelt zu schauen. In einer lyrischen Darstellung, da, wo keine specielle historische Grundlage gegeben ist, knüpft auch kein Interesse sich an Personen und deren Benennung; das, was in Erzählung und Betrachtung aufgenommen wird, wie die Begebnisse der Schöpfung, oder als Naturerscheinung dem Geistesauge vorschwebt, wie die aufgehende Sonne, das nahende Gewitter, vertritt hier die Stelle von Handlungen, deren Eindrücke und Wirkungen im Gemüth zu schildern der Musik Aufgabe ausmacht. Warum sollten wir nicht auch dieser Art lyrischer Darstellung, welche durch die Situationszeichnung zur dramatischen wird, mit dem Namen des Oratorium bezeichnen? Wie sie Haydn's lebensvolle Kunst zu beseelen und als klare und bestimmte Anschauungen einer idealen Begeisterung aufzustellen vermocht hat, weiß die für solchen Genuß dankbare Welt, fragt aber vergebens nach einem Nachfolger, der diesen Meister übertroffen habe.

Oper.

§. 99.

Alle Poesie strebt in ihrer Entwickelung nach dem Drama, in welchem die früher entwickelten Elemente des Epischen und Lyrischen zu neuer Gestaltung verschmelzen. Aber sie strebt auch nach dem Höhepunct, auf welchem alle Künste sich vereinen. Dies erkannten die Alten und verwirklichten das Ideal dieser Bestrebung in der Tragödie, in welcher Poesie und Musik, mimische Plastik

und Orchestik verbunden die vom Geiste ergriffenen Ideen des Erhabenen und Unendlichen in sinnliche Anschauung aufzunehmen bemüht waren, und zugleich den Beweis aufstellten, dem Gefühl und der Phantasie sey möglich das Höchste zu umfassen, was zu erreichen der Verstand nimmer vermag. Daher irrten auch Wieland und Wolf nicht, wenn sie das, was das Alterthum in der Tragödie besaß, in der modernen Oper wiederfinden wollten, nicht Collin, wenn er in der Oper die höchste Stufe dramatischer Kunst zu erblicken glaubte. Um das Wesen der Oper zu erkennen, kann jedoch ein geschichtlicher Verfolg des Entstehens und der Fortbildung wenig nützen, indem dieselben Anfänge in neuer Zeit vorausgingen und ein ähnlicher Entwickelungsgang verfolgt ward, in welchem das Alterthum zu einer vollkommenen Ausbildung der tragischen Kunstform gelangte. Dasjenige nur bildet einen Unterschied, was überhaupt alte und neue Zeit trennt. Die Musik hat in ihrer neuen Zeit eine früher nicht geahndete Selbständigkeit gewonnen, und die Künste, welche in alter innig verschmolzen waren, stehen für die ihnen gemeinsamen Leistungen neben einander, so daß, sollen sie zu einem Werke sich vereinigen, eine gegenseitige Beschränkung nothwendig wird.

Jene Tendenz, die auf den Höhepunct des Kunstbetriebs gerichtet ist, wird von dem allgemeinsten Interesse begleitet, welches sowohl den Künstlern für Production dieser Werke, als auch dem nach solcher Darstellung verlangenden Volke in einem so vollen Maaße zukommt, daß nicht zu verwundern, wenn fast jeder Kunstübende sich verpflichtet oder befähigt erachtet auf diesem Gebiete Etwas zu schaffen, und das Publicum auch geringfügige Versuche hinnimt, um sich nur einigermaßen befriedigt zu sehen. Daher aber rühren so viele abweichende Ansichten; daher kann man bei theoretischen Bestimmungen sich nicht allein an vorhandene Werke halten. Will man von dem, was in einer Ueberzahl vorliegt, ausgehen, wird bei dem vielen Ungereim-

ten, Widersinnigen, Geschmacklosen schwerlich ein fester Standpunct zu gewinnen seyn. Bei keiner Art von Kunstwerken hat sich von jeher das Publicum so viel gefallen lassen, als bei der Oper, die am Ende nur unterhalten und die Zeit verkürzen soll. St. Evremont hatte nicht Unrecht über die Oper als eine unstatthafte Künstelei zu spotten; Gottsched nannte die Oper das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat; Müllner's Witzwort vom Rührei ist zum Sprichwort geworden. Alle stützten ihr Urtheil auf Beobachtungen, die nicht hinwegzuläugnen. Dagegen würdige man mit gerechtem Sinn, was die Verwendung der Musik zur Oper der musikalischen Kunst im Allgemeinen genützt hat. Nur durch die Lösung der hier gestellten Aufgabe einer charakteristischen Darstellung gewann die Musik einen höheren Grad der Bestimmtheit und geistvollen Belebung.

§. 100.

Ueber keine Gattung musikalischer Werke existirt so vieles Geschriebene als über die Oper, und doch bleibt, wenn man das Einseitige und das Ueberschwängliche ausscheidet, nur in einem geringeren Theile Brauchbares übrig, um eine klare und ausreichende Grundansicht zu gewinnen. Es wird hierbei erkennbar, wie wenig unsere musikalischen Aesthetiker durch phantasiereiche Phrasen beim Mangel bestimmter Begriffe ausrichten, obschon der, welcher an klare Vorstellungen hält und einer ruhigen und einfachen Sprache sich bedient, leicht für einen oberflächlichen Beurtheiler erklärt wird. Auf die Gefahr hin diesen Namen auf sich zu ziehen soll die folgende Erörterung, das Einsichtsvolle und Richtige in Anderer Ansichten benutzend, nicht den festen Boden bestimmter Begriffe verlassen. Von einer Vertheidigung der Kunstform selbst gegen die, welche nicht Mehr als ein Spiel des Zeitvertreibs und ein Gemisch von Naturwidrigkeiten darin erblicken wollen, kann nicht die Rede

seyn. Auch würde unzweckmäßig seyn, obgleich es nur zu oft geschieht, hier von den allgemeinen Gesetzen der Schönheit, der Klarheit u. s. w., die jedem Gesangwerke geschrieben sind, zu handeln. Sie bleiben Voraussetzung.

§. 101.

Wir gehen von der Bestimmung aus, die Oper sey das musikalische Drama, welchem entweder eine ernste und tragische oder heitere und komische Auffassung des Lebens zum Grunde liegt. Da aber müssen wir, um sicher vorzuschreiten, alsbald ein Dreifaches unterscheiden. 1. Drama unter Instrumentalbegleitung, oder das Melodrama; 2. Drama mit Gesang verbunden, oder das Singspiel; 3. Drama, in welchem das Gedicht zu Musik wird, oder die Oper. In dieser ist die Aussprache, welche sonst der Rede zufällt, Singenden zugewiesen, und zwar unter Begleitung von Instrumentalmusik. Da hierbei Eigenschaften in Betrachtung fallen, welche allen drei unterschiedenen Arten gemeinschaftlich zukommen, kann es keinem Tadel unterliegen, wenn wir auf synthetischem Wege nicht die Kunstformen, in welchen eine Annäherung mehrerer Künste statt findet, sondern vorzüglich diejenige, in welcher Dichtkunst und Musik zur innigsten Einheit verschmelzen, in Erörterung ziehen und zuerst von der Oper handeln.

§. 102.

Die Momente des so vielfach versuchten Problems der Oper beruhen auf den Fragen: Inwiefern vermag die Musik Handlungen, welche den Inhalt des Drama bilden, darzustellen? Treten die in der Oper Singenden auf um zu singen?

Enthält das Drama die unmittelbar anschauliche Darstellung einer im Conflict mit Natur und Schicksal frei waltenden Handlung in dichterischen Worten, so erledigt sich die erste Frage, wenn wir der Grundansicht

treu bleiben, nach welcher die Musik dem Ausdruck des inneren Seelenlebens, welches wir als Gemüth bezeichnen, dient. Es kann in dem vom Drama aufgestellten Lebensbilde die Musik nur das ergreifen, was innere Regung und die Wirksamkeit der Seelenkräfte für ein subjectives Daseyn in sich faßt, nicht die äußere Handlung, sondern nur die Seelenstimmung, aus welcher die Handlung hervorgeht und welche sie begleitet. Sie gibt dem, was das Wort bezeichnet, sichere Beglaubigung des Lebens und bewirkt eine unmittelbare Aneignung in dem Hörenden. Hier erscheint dann die That als eine innere, und die aufgestellte Idee ist das Leben selbst. So aber macht die Oper ein lyrisch-dramatisches Kunstwerk aus; die reindramatische Dichtung verschmilzt mit dem Lyrischen, ohne welches Durchdrungensеyn beider Elemente das Ganze wesenlos zerfällt.

Wie nichtig zeigt sich da der oft geführte Streit, ob die Worte des Dichters, oder die Musik den Vorrang behaupte; oder mit welchem Unrecht sprach man im Gegensatz klarer Gedanken von dem Dunkel unbestimmter Gefühle! Lessing nannte im Laokoon die Poesie nur die helfende Kunst, Anderen hieß sie die herrschende. Wol Jeder hat zugestanden, der Text dürfe nicht eine zufällige Beigabe seyn, oder, wie bei Paer und Bellini, eben Nichts bedeuten; dagegen aber soll die Rede in der Oper musikalisch werden, der Begriff sich in unmittelbare Zeichen des Lebens, die Töne, umwandeln, so daß sich von selbst ergibt, es sey der Musik die Hauptfunction zugetheilt und in ihr beruhe das Resultat des Ganzen. An einen eigentlichen Vorrang darf hierbei allerdings nicht gedacht werden, da eine Durchdringung Beider, die Amalgamirung zweier Potenzen statt findet; daß aber die Oper nur durch die Musik existirt, durch dieselbe fertig wird, kann Niemand läugnen. Die Poesie wirkt musikalisch. Auch erklären wir hieraus, warum Operntexte so selten die Probe halten. Der Dichter muß Musiker werden, wie der Componist aus alsbald zu er-

wähnendem Grunde Dichter werden muß. Statt dessen begnügt man sich mit den abgeschmacktesten Texten und sucht die Leerheit durch Tongeräusch zu verdecken, oder die Componisten stutzen die gelieferten Gedichte für ihre Zwecke zu, daß ja in ihm nicht ein Trinkchor, ein Aufzug, ein Tanz u. dergl. fehle, aus welcher Procedur nie etwas Gediegenes hervorgehen wird. Diejenige Oper ist schlecht zu nennen, die man ohne Verlust, nach neuester Sitte, lieber ohne Text spielt, und von der gesagt werden kann, was Schlegel von Kotzebue's Johanna von Montfaucon schrieb: Traun mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabei.

§. 103.

Die Musik wird in der Oper zum Gesang. Daß der handelnde Mensch mit Anderen und mit sich selbst im Wechselverkehr, obgleich er von der Natur auf die Sprache hingewiesen wird, den Gesang wähle, dies kann nur aus dem Grunde stammen, nach welchem er überhaupt singt, nemlich um Gefühle und innere Regungen auszusprechen. Daher aber kann er durch den Gesang im Drama eigentlich nur den Antheil des Gemüths umfassen. Doch unbestimmbar bleibt hier eine absondernde Grenze, indem dem Einen möglich wird in die subjective Sphäre des Lebens aufzunehmen, was einem Anderen nur im Begriff und in objectiver Anschauung gegeben ist. Damit haben wir zugleich angedeutet, wo Gesang im Drama eintreten kann. Conversation gemeiner Art in Musik gesetzt bleibt widersinnig, wenn nicht damit ein komischer Effect beabsichtigt wird, wie in den zur Mode gewordenen Zankduetten. Wenn Sprechende mitten in der Rede abbrechen und den weiteren Verfolg in trockenster Prosa einander zusingen, oder ein Held, nachdem er seine Befehle zur Schlacht ertheilt hat, noch in einer Bravourarie figurirt, oder die zu Hülfe Eilenden in dem Drange der Gefahr, wie in Weigl's Bergsturz, vor lauter Gesang nicht von der Stelle kommen, über-

schreitet dies das Gebiet des Wahrscheinlichen. Doch hat hier eine Erweiterung statt. Nicht außer den Regionen des Denkbaren und Möglichen liegt die Annahme, daß unter Menschen, in deren ganzem Daseyn das Subjective vorherrscht, überhaupt an die Stelle der gesprochenen Rede der Gesang trete. Dies wäre das reine und vollkommene Gemüthsleben. Selbst die Erfahrung kommt dem Erweis zu Hülfe in der Annäherung der Rede an Gesang in der Sprechweise mancher Provinzen. Auch war ja der Vortrag in den griechischen Tragödien vom Ursprung an ein gesangähnlicher. Aus diesen Voraussetzungen aber ergibt sich eine zweifache Anwendung. Die dramatische Darstellung besteht durchaus in Gesang, oder nimt diesen dann in sich auf, wenn in ihr die Thätigkeit des Gemüths obherrscht und die Sprache, das Organ des Verstandes, zurücktritt. Dabei verschwindet jede vermeintliche Absicht Zuhörern vorzusingen oder durch Töne sie zu ergötzen.

§. 104.

In der Kunst muß Vieles den Verstand unnatürlich und unangemessen bedünken, was vor dem Gefühl und vor der Phantasie wohl besteht. Wie würden die bildenden Künste ohne dies Vorrecht ausreichen? So steht dem Alles nach Ursache und Wirkung und nach Erfahrung beurtheilenden Verstande frei Unzähliges in Darstellungen der Dichtkunst, das Wunderbare, das Zauberische, das Märchenhafte, als eine Thorheit oder als unwahr zu verwerfen, während es im Reiche der Phantasie sein gutes volles Recht behauptet. Jene Umwandelung der Rede in Gesang kann im freien Spiel der Phantasie für Darstellung des Schönen nicht widersinnig scheinen, und vergönnt muß seyn einen Stoff der Gemüthswelt zu behandeln, wobei dem Begriff nur eine vermittelnde Thätigkeit zukommt. Das Ganze behauptet den Charakter einer idealen Kunstdarstellung. Wären die Dichter und Musiker im Stande mit energischer Gei-

steskraft sich in eine solche Welt aufzuschwingen und in ihr für Bildung der Situationen, für Charakteristik, für die Formen der Sprache und Töne das Erforderliche zu leisten, würden die Urtheile der Verwerflichkeit nicht im Allgemeinen auf die Kunstform gerichtet seyn. Wenn dagegen Menschengebilde gewöhnlichen Schlags, ja gemeiner Art auftreten und triviales Geschwätz in Reimen und Tonfiguren absingen, wenn in den Gesängen von höherer Poesie sich keine Ahndung verspüren läßt, so ist der Namen der Absurdität kein ungerechter. Daher wiederholen wir hier den Satz: der Musiker muß zum Dichter werden.

§. 105.

Der Dichter geht allerdings dem Tonsetzer voraus und bereitet demselben den Stoff vor für weitere Bearbeitung, die nach den verschiedenen Arten der Oper selbst eine verschiedene ist. Das Wort darf nicht in sich abgeschlossen neben den Tönen stehen, nicht blos zum Faden, an den sich Blumenkränze reihen, dienen. Liefert der Dichter einen inhaltleeren Stoff und eine frostige Zeichnung, wird der Musiker mit aller Mühe nicht vermögen das mangelnde ursprüngliche Leben zu ersetzen. Dagegen wird der Componist, welcher fertige Melodieen mit einem Texte auf's Gerathewohl versieht, eben so wenig ein Kunstwerk liefern, als der, welcher, ohne sich frei zu bewegen, sclavisch an den Worten hängt und deren syllabischen Ausdruck unmittelbar zu ergreifen allein bemüht ist. Fast lächerlich lautet es, wenn für den Gewinn des Beifalls der Musiker von dem Dichter, der Dichter von dem Musiker unterstützt seyn will, und Keiner sich zu eigener Erhebung anschickt. Wissen müssen sie vor Allem, was Poesie für die Bestimmtheit, ohne welche die Musik leicht in's Unerfaßliche verschwebt, zu leisten vermag, und wie der Musik zufällt durch Innigkeit und Wärme die Beseelung der Lebensbilder zu bewirken. Aus

dem Born, den der Dichter öffnet, hat der Musiker seine Begeisterung zu schöpfen; derselbe muß ein geistvoller seyn. Bei der Operndichtung kommt es daher mehr auf die Idee als auf die Ausführung an. Mozart schuf Meisterwerke, wie die Zauberflöte, indem er in den schlechtesten Texten die zum Grunde liegende Idee auffaßte, in ihr lebte, und das ersetzte, was der Dichter nicht vermocht hatte selbst zu geben. Manches wohl geordnete und im Formellen der Diction gut bearbeite Textbuch hat keine gediegene Composition vermittelt, weil dem Ganzen die ideale Anlage gebrach, dem Musiker mithin unmöglich war dem prosaischen Gedanken eine poetische Schwungkraft zu verleihen.

§. 106.

Die allgemeinen Anforderungen, welche an den dramatischen Dichter überhaupt gestellt sind, treten auch für den Operndichter in Gültigkeit. Wahrheit verlangt die Darstellung des Lebens auf der einen Seite, nicht in dem engen Sinne einer conventionellen Wirklichkeit, wol aber als poetische Wahrheit. Auch das Wunderbare darf der Wahrscheinlichkeit nicht ganz entbehren. Auf der anderen Seite gebietet ein höheres Princip der Idealisirung, was hier weiter keiner Ausführung bedarf. Den Gegenstand bildet Handlung, die Erscheinung eines freithätigen Willens. Auch da, wo das Interesse auf die Verwickelung der Begebenheiten gerichtet ist, darf dennoch die Handlung nicht vermißt werden. Seit dies erkannt worden, haben Componisten, deren Producte nicht allgemeinen Beifall fanden, für sich eine Entschuldigung daraus entnommen, daß sie dem Dichter einen Mangel der Handlung zum Vorwurf machten. Und allerdings waren sie oft in gutem Rechte. Das, was der Musiker zu leisten weder verpflichtet ist, noch auch vermag, verlangt er vom Dichter. Dieser hat das Dramatische zu schaffen, und zwar so, daß der tiefere Grund, aus welchem die Handlung hervorgeht, von dem Ton-

künstler erfaßt und zur Aussprache gebracht werden kann. Dies ist möglich ohne Verwirrung zu leisten, wenn nicht die Mischform des eingereiheten Dialogs solche herbeiführt. Der Werth, welchen Weber's Euryanthe in anderer Hinsicht behauptet, wird durch den Mangel der Handlung gar sehr verkümmert; denn die Gespräche betreffen Dinge, die der Zuschauer nicht kennen kann, weil sie, auf bloßer Voraussetzung beruhend, nicht zur Anschauung gekommen.

Das Drama sey nach einem wohl durchdachten Plane ausgeführt, und bilde, damit es von dem Zuschauer als ein solches erfaßt werde, ein Ganzes; in klarer und verhältnißmäßiger Disposition, in strenger Einheit; eine innere Nothwendigkeit und Vollständigkeit der Theile führe einen bündigen Zusammenhang mit sich; welche Forderung bei komischer Darstellung, in welcher das Zufällige Raum findet, verändert, aber nicht aufgehoben erscheint. Dies Alles hat die Oper mit dem Drama jeglichen Namens gemein. Beachten wir nun das, was die hinzutretende, gemeinsam wirkende Musik auszuführen übernehmen kann, wird über das gegenseitige Verhältniß bei Festhaltung des Princips kein Zweifel obwalten. Der Componist ist auf das Innere hingewiesen und veranschaulicht das, was die intensive Thätigkeit eines individuellen Seelenlebens in sich schließt; er bedarf mithin der Puncte oder Situationen, welche eine lyrische Auffassung zulassen und die Begebnisse der Gemüthswelt, sey es Gefühl, Affect, Leidenschaft, der gestaltenden Phantasie als Stoff darbieten. Diese Momente aber soll der Dichter nicht abgesondert zur Verarbeitung hinstellen, sondern unter das höhere Princip der Handlung aufnehmen, ohne welche das Dramatische nicht besteht. Dies aber würde man unrichtig fassen, wenn man es auf einen zwischen Gesänge eintretenden Dialog bezöge, oder wenn man nur das Aeußere im Theatralischen verstände, womit von der Menge die Handlung oft verwechselt wird. Die Zeichnung der

Handlung besteht nemlich darin, daß alles Einzelne, von inneren Kräften des Willens und des Geistes überhaupt bewegt, folgerecht sich an einander reiht, überall ein Fortschritt sichtbar wird und nirgends ein Erfolg durch Abstraction hinzukommt. Ohne dieses steht die Darstellung auf einzelnen Puncten still, und ein solches Werk mag im Besonderen des Schönen und Wahren durch den Musiker noch so viel besitzen, als dramatisches Werk kann es nicht befriedigen. Schon ein längeres Verweilen auf einem Puncte schadet einer Darstellung, welche rascher als im Schauspiel vorschreiten muß, da sie auf einer dem Gemüth zufallenden Einheit beruht. Der Componist verfällt da unwillkührlich und vom Dichter veranlaßt in eine Gleichmäßigkeit, welche ermüdet und durch prunkenden äußeren Aufputz nicht beseitigt wird. Beispiele hierzu findet man leicht auf. Im ersten Act der Jessonda kommt die Handlung nicht von der Stelle. Sieht man auf das, was die Menge befriedigt und sie in Entzücken heutigen Tags versetzt, so beruht dies allerdings in den Händen des Maschinenmeisters und Decorateurs, was uns auf ästhetischem Standpuncte weiter nicht irren kann.

Allein der Dichter würde auch zu viel thun, wenn er hier die consequente Durchführung und gedrängte Motivirung anwendete, welche in der Tragödie und in der Komödie ein Wesentliches ausmacht; dann würde dem Componisten zu Geringes übrig bleiben. Dieser hat die zwar vollständig anzulegende, doch immer noch skizzenartige Zeichnung in Leben umzugestalten und das zu ergänzen, was dem unmittelbaren Ausdruck des Gemüthslebens zugehört. Der Zuhörer darf nicht durch Verwickelung der Handlung zu sehr für Combination des Verstandes in Anspruch genommen werden. Da kann der Componist nicht folgen. In der ernsten Oper sollte der Dichter nie eine Intrigue zur Grundlage wählen, wie dies in der Euryanthe geschehen, weil, wie Schütze richtig bemerkte, diese sich nicht zur Musik eignet, indem

sie dem Gefühl und der Wahrhaftigkeit ausweicht. Wo Aeußeres in mächtigen Begebnissen auf die Handelnden einwirkt, muß ein Gegenbild sich in dem bewegten Innern der Handelnden ergeben, doch nicht blos als Eindruck, der jedem Zuhörer gemeinsam zukäme, sondern als tiefere Wirkung, die der unmittelbaren Berührung entspricht. So zeichnet Weber im zweiten Finale des Freischütz Max nur wie er von der Höllenerscheinung in Furcht gesetzt wird, nicht wie solche tief in's Gewissen schlagen und einen Kampf in ihm selbst anregen mußte.

§. 107.

Nannten wir das Heimathsland der Oper das Reich der Phantasie, die Darstellung eine ideale, ist damit zugleich zugestanden, daß der Stoff für sie nicht sowohl in der beengten Wirklichkeit, als vielmehr im freien Spiel der Phantasie für ein höheres Interesse des Geistes, der gern die Schranken der Gegenwart überfliegt, nicht für bloße Unterhaltung, gewonnen wird. Dahin gehört namentlich das Nichtconventionelle, das Wunderbare, das Märchenhafte. Kein Verständiger wird das Wunderbare und das die Wirklichkeit Ueberragende vom Kunstgebiete, welchen Namens es sey, ausschließen wollen; die hierbei zu beachtenden Regeln unterliegen einer allgemeinen ästhetischen Beurtheilung, und der Antheil, welchen die Oper nimt, darf nicht für gering erachtet werden. Die Welt, in welcher der Operndichter seine Gegenstände findet, ist also eine idyllische, eine mythische, eine zauberische; doch da jede Beziehung des Irdischen auf ein Unendliches der Dichtung höhere Bedeutung verleiht, kann selbst das Religiöse nicht unbedingt zurückgewiesen werden. Wenn dasselbe in unseren Tagen auf dem Theater profanisirt erscheint, trägt die Schuld die daneben lagernde Frivolität, und weil man Gegenstände wählte, welche mit historischer Gültigkeit in unser religiöses Leben eingreifen. Historische Thatsachen, die auf festem Boden wurzeln und nur durch

Combination des Verstandes erfaßt werden, sind selten brauchbar; sie müssen wenigstens aus einer Zeitferne entnommen werden, deren grauer Nebelgrund sie der Mythe gleichstellt, und der Phantasie eine freiere Thätigkeit verstattet. Ein mit Gesang auftretender Gustav Adolph oder Wallenstein kann in seiner historischen Realität nur mißfallen; ein Achilles, ein Regulus wird zur poetischen Person. Und so haben die Helden des hohen Alterthums und die Sagen der Vorzeit dem Dichter der ernsten Oper stets die geeignete Gelegenheit dargeboten, den Gestalten eine ideale Bedeutung zu verleihen und Gefühle und Leidenschaften in vollster Kraft zu zeichnen, nur darf freilich hierbei das Zeitverhältniß nicht ganz übersehen werden, damit nicht Agamemnon einem Ritter des Mittelalters gleiche. Eine historische Bestimmtheit für's Specielle, welche das Schauspiel in seinen Dialogen erreicht, kann die Oper nie gewähren. So könnte der Gegensatz, welcher zwischen Christenthum und Judenthum im 15ten Jahrhundert statt fand, dramatisch auf's Genaueste bezeichnet werden; in Halevy's Jüdin war dies schon durch die Art der Dichtung nicht möglich. Das Romantische eignet sich sowohl wegen seiner Mannichfaltigkeit, als auch in Hinsicht des in ihm enthaltenen Sentimentalen vorzüglich; es darf jedoch nicht das Elegische dabei überwiegen, das ihm eigene Zwielicht nicht in düsteres Dunkel übergehen. Die Götterwelt der Alten, aus welcher man in früherer Zeit den Stoff meistens entlehnte, läßt uns kalt, und führt in der Collision des Göttlichen und Menschlichen mißliche Schwierigkeiten herbei.

Die neuere Zeit betrat zur Unterhaltung des Volks ein anderes Gebiet, und entnahm den Stoff zu ernsten Opern aus der nächsten Wirklichkeit und aus dem bürgerlichen Leben, gewiß mit irriger und unstatthafter Wahl. In Weigl's Waisenhaus sehen wir eine Anstalt für verlassene Kinder unter der Obhut eines ehrbaren Directors und in ihr Scenen aus einem Familienleben

voll Edelmuth und Weinerlichkeit unter eine Darstellungsform gebracht, die das Ganze zur Absurdität werden läßt. Solcher Beispiele sind unzählige vorhanden. Daß die Aufgabe für die komische Oper Veränderung erleidet, versteht sich von selbst, und wenn die Operette ihre Grundlage in dem wirklichen Leben findet, rechtfertigt dies ein zureichender Grund. Was aber so im Allgemeinen das Verfahren des erfindenden Dichters regelt, hat für den Componisten entscheidende Erfolge. Keine Macht sollte diesen nöthigen können, eine Dichtung zu wählen, die ihm die freie Verwendung seiner Mittel versagt oder für jede Aufnahme idealer Schönheit untauglich scheint. Möchte der Genius der Schönheit unseren Künstlern auch dann zur Seite stehen, wenn der Versucher, der den Namen Zeitgeist führt, herantritt um zu überreden, unser Volk sey so entartet und abgestumpft, daß nur das Gräßliche und Schaudervolle, nur Vampyrungeheuer und Phantasien des Wahnsinns aus dem dumpfen Schlafe es zu erwecken vermögen und eine neue Lehre in dem Kunstwerke zu verwirklichen obliege: das Häßliche sey das Schöne.

§. 103.

Einheit, die Anforderung bei jedem Kunstwerke, macht bei der Oper wie beim Oratorium eine besonders motivirte Gesetzlichkeit aus, und zwar nicht allein als formale Einheit. Wie der Dichter einen Grundgedanken, so hat der Tonsetzer ein Grundgefühl für das Ganze festzuhalten. Dieses muß durchklingen durch alle Mannichfaltigkeit der Situationen, auf dem einen Fundament das ganze Gebäude ruhen. Eine Idee muß die Masse musikalischer Bilder einigen und in diesen erkennbar seyn. Wem wird schwer fallen dies in der Zauberflöte und deren tiefem Ernst, im Figaro und dessen sinnlicher Lebendigkeit zu erfassen? Spohr hat im Berggeist durchaus den Gegensatz hervorgehoben, in welchem menschliche Gefühle zu dem Streben und der verlockenden Macht

dämonischer Wesen stehen. Dagegen wird in Weber's Freischütz die feste Haltung und eine Grundidee vermißt, welche das nun Zerstückelte zusammenhielte. Fernand Kortez von Spontini leidet am gleichen Fehler des Aphoristischen, Andere nicht weniger. Von der Ouvertüre an muß ein Gesamtresultat sich dem Hörer ergeben; daher soll der Componist, was er aufstellt, als ein Ganzes erfunden und bearbeitet haben, ein eigenthümliches Licht soll das Werk erhellen, ein Grundton wie in dem Gemälde eine Grundfarbe herrschen, was kein Verständiger mit dem irrigen Verfahren verwechseln wird, welches Alles, auch die heterogenen Charaktere, die individuellsten Situationen, in ähnlicher Weise behandelt und überall dieselben Figuren und Phrasen anbringt, Allen eine gleiche Gefühlsweise zutheilt.

Bei aller Wahrheit des Ausdrucks, aller genauen Charakteristik der Gefühle, hat die Oper um jener Einheit willen mehr als jedes andere Kunstwerk eines wohl einstimmenden Verhältnisses nöthig, durch welches das Einzelne, obgleich durch seine Mannichfaltigkeit aus einander gehalten, in einen symmetrischen Zusammenhang tritt. Dies lehrt uns Mozart am besten. Er vereinigt mit sicherer Hand das Verschiedenartigste zu einem entsprechenden Verhältniß und mehrere seiner Finale bleiben Muster für alle Zeit. Er stellte im strengen Sinne Kunstwerke auf, deren geregelte Form durch vollkommenen Einklang besteht und von denen jeder einzelne Theil, durchdrungen vom Zauber der Schönheit, als ein wesentlicher gilt, während man von Anderen sagen kann, sie enthalten einzelnes Gute oder Schöne. Wie unvorsichtig ist daher das herkömmliche Verfahren, an solchen Werken Verkürzungen vorzunehmen, die immer auf Wesentliches stoßen müssen; wie zwecklos die Sitte einzelne Arien herauszunehmen und sie in Concerten und Gesellschaften als selbständige Musikstücke vorzutragen.

Zu solchem Verhältniß der Theile rechnen wir insbesondere die Verbindung verschiedenartiger oder auch

contrastirender Situationen, wobei dem Musiker zufällt aus der Einen in die Andere bündig überzuleiten und den Contrasten die nöthige Beziehung zu verleihen. Nachspiele und Einleitungen erhalten hierbei einen vollgültigen Werth.

§. 109.

Kein Drama besteht ohne Charakteristik. Auch in der Oper macht sie ein Wesentliches aus, doch nicht als eine so streng durchgeführte, wie in dem gesprochenen Schauspiel, in welchem der Verstand die aus der Beobachtung der Natur entnommenen Bedingungen verarbeitet, um vollständige und detaillirte Bilder des individuellen Seelenlebens aufzustellen. Nicht vergessen darf werden, daß die Phantasie zeichnet, die, zwar an die Gesetze der Wahrheit und der Natur gebunden, sich mit Anschaulichkeit begnügt, wo der Verstand nach Ursache und Folge fragt und die Regel des Handelns verfolgt. Wir können deshalb dem Dichter der Oper geradehin zur Aufgabe machen, die Charakteristik sey eine musikalische, das heißt, sie beziehe sich auf die Thätigkeiten des Gemüths und die Situationen, welche dem Inneren durch Selbstbestimmung und durch äußere Einflüsse zufallen. Der Componist übernimt dann die Obliegenheit, die in Worten angedeuteten Gefühle, leidenschaftlichen Regungen lebendig bezeichnend zur Anschauung zu bringen und in dem getreuen Abbilde innerer Bewegung, in Tonfolge und Rhythmus, die individuellen Bedingungen kenntlich werden zu lassen. Anders spricht auch in Tönen der Held, der König, anders der Liebende, der Zürnende, anders der Mann und das Weib, nach der eigenthümlichen Gefühlsweise. Da dies aber nur mit der den Tönen stets verbleibenden Unbestimmtheit geschehen und mithin das nicht erreicht werden kann, was in dem Schauspiele ein einziger Gedanke, ja oft ein einziges Wort zu leisten vermag, und da überhaupt die Herzen der Menschen einander ähnlicher sind als die

Köpfe, mithin der hier zu charakterisirende Gegenstand in seiner Allgemeinheit leicht den Schein des Gewöhnlichen annimt, so gleicht dies Unzureichende eine andere Bedingung aus. Diese verlangt Idealisirung. Durch die Erhebung über das Gewöhnliche und in der Beobachtung Gegebene schwindet die Gefahr der Oberflächlichkeit und in der poetischen Auffassung mindert sich die Strenge des charakteristischen Regulativs. Sentimentale Tondichter werden in der Charakterzeichnung nie glücklich seyn, denn bei ihnen verschmilzt Alles in Weichheit und zu einer freien Erhebung zum Idealen gebricht die Kraft. Wir verkennen den hohen Ruhm des Meisters nicht, wenn wir hier Spohr nennen. Wo die schaffende Kraft durch die Fessel der Manier gebunden wird, da erscheint freilich Alles von gleicher Farbe übertüncht und das Besondere begibt sich des Rechts einer eigenen Existenz.

Der dramatische Tonsetzer muß ein Seelenkundiger seyn und das Leben in der vielfältigen Bethätigung innerer Kräfte erkannt haben; ihm darf kein Geheimniß des Herzens verborgen, keine Regung fremd bleiben. Mit sicherem Griff hat er die Motiven der Handlung aufzunehmen und in der Darstellung walten zu lassen. Nicht blos daß er brausende Affecte und Leidenschaften hervorhebe und das Wogen und Toben im Aufgebot der Kräfte zum anschaulichen Bilde mache (worin Mancher in unserer Zeit den alleinigen Beruf sucht), liegt ihm die zartere Zeichnung milder Gefühle, der oft raschen Uebergänge in verschiedene Temperaturen des inneren Daseyns, des Heimlichen und aus der Tiefe des Gemüths Auftauchenden ob. Will man solche Tugend in ihrer Negation erkennen, denke man an jene Singstücke von Rossini und Bellini, in welchen, oft in den entscheidensten Momenten eines ganzen Lebens, leere oder höchstens tändelnde Figuren, brilliante Passagen den Ausdruck einer vollen Seele leisten sollen. Mit unbedingtem Eifer hat der Componist nach Bestimmtheit zu ringen,

die dann von selbst die Wahrheit mit sich führt, und darum um so eher sich mit der Schönheit einigt. Namentlich ist das Verhältniß zu beachten, in welchem die Charaktere der dramatischen Darstellung zu einander stehen und durch ein Gleichmaaß in Verbindung gehalten werden müssen, damit Jeder seine Stelle behaupte, doch auch das, was er ist, für und durch Andere zu seyn bekenne.

Doch der Componist muß auch hierbei als Dichter wirken. Gluck schrieb: wenn ich an mein Schreibpult trete um eine Oper in Musik zu setzen, mache ich immer das Gelübde zu vergessen, daß ich Musiker bin. Dies hat einen zweifachen Sinn. Einmal gelobt der Componist das, was die Regeln der Satzkunst vorschreiben und die musikalische Schönheit vermittelt, der Wahrheit im Ausdrucke unterzuordnen; dann aber erhebt er sich auf den freien Standpunct einer schaffenden Phantasie, die, mit dem Schönen innig vertraut, das, was das Wort nicht geben kann, als Licht und Wärme aus dem Gemüth zur Belebung des Erscheinenden hervorruft. So vermochte Mozart die flachsten Charaktere zu behandeln, indem er ihnen einen poetischen Gehalt unterlegte und an diesen sich hielt. Was sein Dichter als ärmliche und kernlose Gestalt hingestellt hatte, schuf er zum Ideal um. Bellini's Puritaner können einen geistbegabten Menschen in Verzweiflung setzen, namentlich wenn da, wo in einer tragischen Situation ein tieferregtes Leben ausgesprochen werden soll, ein süßlicher Gesang mit Begleitung in Walzerform laut wird. Auf jener ersten Stufe bleibt der Tonsetzer dem Texte treu und gibt in Tönen wieder, was er in Worten empfing, und uns erfreut die Wahrheit, mit welcher jedem Einzelnen ein Inhalt und diesem Inhalt ein vollkommen entsprechendes Abbild des Lebens zu Theil wird; es erfreut des Künstlers Gewandtheit, mit welcher er den Gefühlen zutheilt, was sie zu einer anmuthigen und schönen Erscheinung werden läßt. So arbeitete Gluck,

von welchem jedoch nicht gesagt werden darf, er sey nicht auch weiter geschritten. Auf eine andere und man kann sagen höhere Stufe tritt der Künstler, wenn er jene Wahrheit zur idealen macht, und das, was die menschliche und charakteristische Gemüthslage darbietet, in eine Darstellung aufnimt, in welcher ein Vorbild des Lebens, unmittelbar aus dem Geiste entnommen, Zeugniß von dem Antheil an einem nicht sichtbaren Daseyn gibt. Der Erfolg in dem Hörer ist dieselbe Begeisterung, welche das Werk schuf, die Beseelung der Begriffe in den Worten eine rein musikalische. Die Idealisirung durchdringt auch das Individuelle der Leidenschaften und Bestrebungen, so daß auch in ihnen das allgemein Menschliche uns zuspricht; die Darstellung nimt einen symbolischen Charakter an. Als Beispiel sey Beethoven's Fidelio genannt. In welchem Abstand die Charakterlosigkeit und die Lossagung von dramatischer Wahrheit, mit welcher neuere italienische Künstler zu Werke schritten, stehe, bedarf keiner weiteren Ausführung; doch darf man hierbei nicht zu weit gehen, als hätten sie nicht das Bessere zu leisten vermocht, wenn sie sich von der Neigung ihres Volks, in angenehmen Tönen Alles zu finden, was ergötze, und mit dem Materiellen sich zu begnügen, hätten lossagen wollen. Dies hat Rossini an vielen Stellen seiner Opern Tancred, Othello, Tell, des Barbiers von Sevilla, in welchen manches charakteristische und idealisirte Musterbild vorliegt, erwiesen.

Nicht zu übersehen ist, wie achtbare Meister durch ein zu anhaltendes Studium und durch grübelnde Sorgfalt der charakteristischen Wahrheit geschadet haben; denn sie soll durchaus eine natürliche seyn. Bei Gluck gewahrt man das Absichtliche; bei Beethoven erscheint Alles absichtlos, um sein selbst willen. Aus gleichem Grunde ist's verwerflich, wenn kunstvolle Bravourarien und Passagenstücke an unrechter Stelle angebracht werden, wie dies Paer im Sargino gethan.

§. 110.

Die neueren Componisten haben in zwei Classen sich gesondert und jede derselben unterlag einer strafenden Kritik. Italiener, an ihrer Spitze Rossini, beschränkten Alles auf anmuthige Tonfolgen und zusprechende oder auch nur das Ohr ergötzende Melodieen. Ihnen ward, wie billig, wenn nicht die dabei entstehende Leerheit, doch das Unzureichende für pathetische und charakteristische Zeichnung zum Vorwurf gemacht. Da wendeten Deutsche und Franzosen sich der Gegenseite zu und boten einen vorher unerhörten Reichthum von Harmonieen auf, wobei denn wieder das Verlangen nach Melodieen, die vom Gedächtniß festgehalten werden könnten, laut wurde. In allen diesen kritischen Urtheilen stellt Unrecht sich neben das Recht. Alles ist gut in richtiger Verwendung. Wornach man in der Oper verlangt, ist wahrer, gediegener Ausdruck und ideale Belebung des Charakteristischen. Was nützen zu diesem Behuf die lieblichsten Melodieen, wenn sie nicht aus dem, was auch die Worte hervorbrachte, aus inneren Impulsen entstanden sind? Wir nehmen die Harmonie zu Hülfe, und laufen Gefahr durch die kräftigsten Mittel der Kunst die Natur zu überbieten. Doch aller Streit über Vorrechte der Melodie und Harmonie wird geschlichtet, wenn wir klar durchschauen, wie in unserer Musik Keine ohne die Andere existirt und wirken kann, und daß es Gefühle und Gemüthszustände gibt, welche in nackte Melodieen nicht vollständig aufgenommen werden können; daß bei der Grundlage eines gleichartigen Tactes der im Dramatischen darzustellende Wechsel innerer Begebenheiten nur durch Harmonie bezeichnet werden kann; endlich daß bei der vermehrten Zahl der in der Oper Auftretenden ohne harmonische und contrapunctische Kunst nicht durchzukommen ist. Danken wir daher den Meistern das Verdienst einen größeren Reichthum für charakteristische Darstellung verwendet zu haben. Wenn Mancher in auffallenden Tonfolgen, in kühnen

Harmonieenschritten, in gebrochenen und frappanten Rhythmen eine vermeintliche Originalität erzielt hat, geschah es freilich nicht selten zur Beeinträchtigung der Wahrheit, doch auch auf dem Wege der Vergessenheit.

§. 111.

Was auf dem jetzt errungenen Standpunct der Musik und einem nach seinem Geschmack gebieterisch urtheilenden Publicum gegenüber dem Operncomponisten am schwersten fällt, ist das Maaß. Die Schuld hiervon tragen die Künstler selbst, die dem Verlangen der Menge willig Gehör gaben, oder wol gar den Irrweg selbst eröffneten, von welchem zurückzurufen nicht so leicht gelingt. Im Besitz reicher Mittel, unterstützt durch Mitwirkung anderer Künste wird der besonnene, und dies ist der ächte Künstler, nicht weichen von der Wahrheit, welcher auch die lebendigste Begeisterung huldigt, und nicht von der Schönheit, die im Schmerze wie in der Freude nicht die Grenze überschreitet, über welche hinaus die Nachahmung der Natur unschön wird. Dies lehrt das allgemeine Gesetz der charakteristischen Darstellung, kommt aber bei der Oper vorzüglich in Betrachtung. Alles kann der Operncomponist benutzen, doch nur mit Besonnenheit, welche sich selbst beherscht. Niemand wird heutigen Tags verlangen, daß Einer wie Gluck schreibe und sich auf den von demselben verwendeten Apparat beschränke; allein von diesem Meister mag ein Jeder lernen, wie möglich ist mit geringen Mitteln durch geistigen Aufschwung das Höchste zu erreichen, in edler Einfalt gehaltvolle Größe, tiefgeschöpfte Wahrheit zu veranschaulichen. Ihm steht Mozart gegenüber, am größten in kühnen Gegensätzen und im Contrastiren; immer aber wird er der Mäßigung getreu erfunden, und was auch sein Genie zum Befremden seiner Zeitgenossen neu erschaffen hatte, um der charakteristischen Mannichfaltigkeit namentlich im Romantischen vollkommen zu genügen, immer erscheint es in dem genauesten Eben-

maaß und fester Haltung, frei von aller Sucht zu effectuiren. Was den Tonkünstler gegen alle Ueberladung und die nur zu oft sich einschleichende Neigung für imponirende Effecte sicher stellt, ist unlösbarer Anhalt an die Natur. Bleibt er dieser treu, wird er auch jeder Situation das ihr Gebührende zutheilen und jeder eitlen Nebenrücksicht fremd nur das Wesentliche mit strenger Gewissenhaftigkeit im Auge erhalten. Wer sich hingibt dem Verlangen nach sinnlicher Reizung, nach empfindsamer Rührung oder auch nach betäubender Erschütterung zu dienen, verläugnet die Würde des Künstlers und hat keinen höheren Anspruch zu machen, als welchen der Beifall einer für ästhetische Beurtheilung nicht gebildeten Menge befriedigen kann.

§. 112.

Nicht wenige Opern schaden sich durch allzu grosse Länge. Jedes umfangreiche Drama ermüdet den Zuschauer, auch bei einer mannichfaltigen Ausstattung, wie viel mehr ein musikalisches, durch welches der Sinn ununterbrochen in Thätigkeit erhalten wird, während die Phantasie zu ergänzen, der Verstand zu ordnen hat. Auch gab es Künstler, welche den sogenannten dramatischen Stil in eine an sich langweilige Breite setzten, weil sie meinten das Ausführliche sey das Deutliche. Der Dichter hat dies wohl zu beachten und auf das Verzicht zu leisten, was ihn als Dichter am meisten beschäftigen würde; dagegen entgeht er auch durch Wahl eines Stoffs von geringerem Umfang der Gefahr beim Zusammendrängen undeutlich zu werden. Durch Beschränkung wird überdies formelle Abrundung erreicht. Ist die Oper eine ernste, der Inhalt derselben tragisch, macht jene Warnung sich aus leicht erkennbarem Grunde um so dringender.

Die sprachliche Form beruht auf der allgemeinen Gesetzlichkeit, nach welcher ein Gedicht für Composition gefertigt wird; doch hat sich nirgends so viele Nachlässig-

keit verspüren lassen als bei der Oper. Schlechtere Verse existiren in keiner Art von Dichtung; an das Leichtsingbare und Wohllautende wird nicht gedacht. Doch sollten die Fertiger der Texte nicht die Sorgfalt scheuen, oder auch sich nicht schämen in dieser Hinsicht dem Componisten förderlich zu werden. Von der in vielen Opern eintretenden lahmen Prosa der Gespräche ist zu reden nicht werth, weil das Unschickliche zu offen vorliegt. Ueber die Anwendung des Reims läßt sich streiten, wie dies bereits geschehen ist als Döring im Berggeist den Reim nicht angewendet hatte. Die Einen nannten den Reim eine Hinderung für den Componisten, Andere ein Förderungsmittel. Der Reim, selbst ein musikalischer Theil der Sprache, darf mit dem, was er in Verbindung der Musik wirken kann, nicht sich zur Beeinträchtigung vordrängen, nicht den melodischen Rhythmus stören, noch auch durch starken Accent oder durch breiten Umfang in nahgestellten Versen und Doppelsylben hindern. Er kann leicht unmusikalische Längen herbeiführen und sogar den Ausdruck des Gefühls unklar machen. Auf der anderen Seite dient er dem Musiker in dem Abschluß der melodischen Reihen, und bestimmt ihn die Melodieen zusammenzuhalten, den Rhythmus auf Bild und Gegenbild zurückzuführen. Sonach kommt Alles auf einsichtsvolle Verwendung an, durch welche das Fördernde benutzt, das Hindernde beseitigt wird. In der komischen Oper kann der Reim hervorstechend wirksam werden, und in Gesängen volksthümlichen Charakters darf er gar nicht fehlen. Im Recitativ, wo der Fluß des Vortrags durch ihn unpassend gehemmt würde, muß der Dichter ihn entweder verstecken oder ganz wegfallen lassen.

§. 113.

Von einzelnen Theilen der Oper war früher schon die Rede, von der Ouvertüre S. 333, von der Arie S. 353. Eine gehäufte Zahl Arien und deren ausge-

dehnte Länge unterliegt mit Recht dem Tadel, den der ermüdete Hörer auszusprechen nicht unterlassen wird. Sie sollen Ruhepuncte im Fortgang des Ganzen nur in sofern bilden, als sich da die Kraft wieder zu neuem Aufschwung sammelt. Wie wenig durch Coloraturen und allerlei Künstlichkeit für Geist und Herz gewonnen wird, sollten die Componisten erwägen, die ihren besten Fleiß auf Bravourarien verwenden, und das Theater zur Sängerschule oder zum Concertsaal umwandeln. Will man ein solches Hervorheben des Besonderen und die damit verbundene Vernachlässigung des Charakteristischen als einen Gewinn für Sinnergötzung betrachten, so willigt man unbedachtsam darein, daß mit dem Gesetz der Einheit auch das der Schönheit gefährdet sey. Spontini eröffnet seine Oper Nurmahal mit einer Bravourarie.

Das Recitativ, in der Oper an die Stelle des Dialogs tretend, darf nicht in die Länge gezogen werden und nicht überall von Vor- und Nachspiel begleitet seyn, wenn es dem Hörer nicht lästig fallen soll. Sehr annehmbar bedünkt der Vorschlag, die unwichtigeren Stellen der Rede kurz zu fassen und unter die Form des Recitativo parlante zu stellen. Dann wechselt die Begleitung der Bässe oder des Streichquartetts mit der vollen Instrumentirung an den bedeutenderen Stellen und es wird für die Zeichnung eine Abstufung des Lichts, für den Hörer eine erfreuliche Mannichfaltigkeit gewonnen.

Der Chor sollte in der Oper nie fehlen. Er kann die Idee des Ganzen repräsentiren, oder auch, an der Handlung theilnehmend, in Gegensätzen auftreten, wird aber stets eine vollere Kraft entwickeln, die den übrigen Theilen des Werks förderlich ist. Auch Charakteristik wird erfordert. Wir sehen ihn nicht selten ganz vernachlässigt, oder, was nicht seyn soll, nur benutzt um Lücken auszufüllen. Wird ihm eine vortretende mimische Action zugetheilt, schwächt es die musikalische Wirkung. Die frühere Zeit begnügte sich mit dem individuell Cha-

rakteristischen, wie Gluck und Mozart; Treffliches leisteten in Chören Spontini, Spohr; ein unübertreffliches Lebensbild enthält der Chor der Gefangenen im Fidelio.

§. 114.

Der Schluß der Oper kommt in zweifacher Hinsicht in Betrachtung, als Ausgang des Ganzen und als letzter Theil der einzelnen Acte. Jenen hat man darum, weil die Oper zur Erheiterung bestimmt sey, als einen durchgängig heitern verlangt, und dabei auf die Unmöglichkeit hingedeutet dasjenige, was die Tragödie durch genaue Darlegung des inneren Zusammenhangs und durch die strengere Motivirung leistet, auch in der Oper zu erreichen. Dies aber sind von einander entlegene Argumente. Ob die Menge oder ein Fürst und sein Hof die Belustigung einer tieferen Bewegung des Gemüths und der Betrachtung idealer Bilder vorziehen, trägt hier Nichts zur Entscheidung bei; auch kann nicht die Wirkung verglichen werden, die eine mit einem Adagio endigende Instrumentalmusik haben würde. Alles kommt auf die Art der Freude an, die wir verlangen und bedürfen. Auch die Tragödie dient uns zur Freude. Die richtige Ansicht von der Tragödie ertheilt derselben stets einen beruhigenden Ausgang; denn er enthält die Auflösung der Lebensdissonanz, den Einklang mit dem Schicksal, eine Verklärung des Irdischen, sey es durch Büßung einer Schuld oder durch Rettung zu dauerndem Frieden. Die Uebermacht des Geistigen und die Harmonie mit dem Ganzen, in welcher der abirrende und gefallene Mensch zurückkehrt, macht stets einen Gegenstand idealer Freude aus. Warum sollte nun nicht auch der Oper möglich seyn darzustellen, wie der in den Irrgängen des Lebens sich verlierende, in Leidenschaft nach einem falschen Gut verlangende Mensch endlich die Freistatt erreicht, die den durch das Feuer des Kampfes Geläuterten rettend aufnimt? Dem Don Juan liegt eine große tragische Idee zum Grunde; nicht minder eig et

das Schicksal, welches Romeo und Julie zum Tode führt, welches Makbeth straft, sich zum Schluß der Oper. Hier also werden wir der Tragödie und Oper gleiche Rechte zugestehen, wenn auch Jeder eine andere Behandlungsweise zufällt.

Der Schluß des Ganzen muß unbedingt ein wirklicher seyn, abrundend, vollwichtig. Franzosen haben darauf nicht geachtet und die Schlußchöre ihrer Opern sind bedeutungslos und verrathen den Mangel ruhiger Beschauung. Daher fügte Fränzel der Oper Joseph von Mehül einsichtsvoll einen Chor bei. Wie Don Juan befriedigend abzuschließen ist, blieb nach verschiedenen Versuchen eine problematische Aufgabe. Ob jeder Act ein Finale erhalte, läßt sich für's Allgemeine nicht bestimmen und hängt von der Construction des Stücks ab. Mozart's Figaro hat für den ersten Act kein Finale. In demselben vereinigt der Dichter die Mehrzahl oder alle Theilnehmer der Handlung, und nothwendig ergibt sich eine Zusammenstellung der verschiedenartigsten Charaktere und ungleichartigen Situationen. Diese treu in der Zeichnung durch Melodie und Harmonie, Rhythmus und Tempo zu bewahren und unter eine Einheit, die oft verschiedene Tonarten und abweichende Bewegung aufnimt, zu stellen, macht die schwierige Aufgabe aus, in deren Lösung der Componist seine contrapunctische Kenntniß und seinen Geschmack erproben soll. Wir besitzen in dieser Art die größten Meisterstücke musikalischer Kunst, deren Benennung unnöthig scheint. Von dem Finale der ersteren Acte verlangen wir, daß es nicht allein das Resultat des Früheren enthalte, sondern auch den Fortschritt der Handlung vorbereite. Es kann in ihn der Hauptpunct der Verwickelung gelegt werden. Nicht ausgedehnte Breite, sondern concentrirte Kürze und gesteigerte Kraft, die auch zugleich einen höheren Grad von Schmuck erheischt, wird das Geforderte leisten.

§. 115.

Die Verbindung mit Tanz und theatralischer Decoration, welche in neuer Zeit einen fast übermächtigen Aufschwung genommen, kann zwar nicht als ein wesentlicher Theil des musikalischen Kunstwerks, wohl aber als eine ästhetische Bereicherung desselben angesehen werden. Wie selten sie bei einem überhand genommenen Mißbrauch auf geistigen Genuß gerichtet seyn, und Vieles dabei sich nur auf ein Spiel der Illusion und sinnliche Ergötzung beschränken mag, kann von der Mitwirkung der für's Auge wirksamen Künste für die Darstellung eine eigenthümliche Bedeutsamkeit, für den Componisten mancher Vortheil bezogen werden. Wo der Tanz ohne alles Motiv nur zur Kurzweil der schaulustigen Menge eingefügt, die Scenerie mit überbotener Pracht so ausgestattet wird, daß dabei die Phantasie des Hörers nicht mehr nöthig scheint, und so das Aeußere seine Belebung nicht durch ein Inneres empfängt, da haben wir nicht etwa blos Zuschauer statt der Zuhörer zu finden, sondern stehen außerhalb des Gebiets der schönen Kunst.

Wesentlicher wirkt die Instrumentalmusik, welcher das, was der Gesang nicht vollständig auszudrücken vermag, zu ergänzen und zu verstärken obliegt. Wir haben nicht zu wiederholen, was im Allgemeinen von dem Verhältniß der Instrumente zur Menschenstimme und von der gesamten Function der Begleitung bemerkt worden ist. Der Raum der Theater, die Erweiterung der Scenerie, die aufgebotene Pracht des Costums ließ auch die Musik in ein entsprechendes Verhältniß treten, und so ward ein vollstimmiges Orchester der Oper zugetheilt, das endlich die Vorhand vor Allem zu gewinnen strebte, und gewonnen hat. In der Meinung, das Einfache reiche nicht mehr zu den übersättigten Gemüthern neue Nahrung zu verleihen, sucht man Hülfe in Anhäufung der Instrumente und hebt dadurch alle Wirksamkeit des Gesanges auf; oft werden liebliche Gebilde der Melodie

durch die Meerflut der Töne auf eine grausame Weise vernichtet. Dies hat die Kritik bei den späteren Werken von Spontini, den Opern von Rossini, wie Semiramis, von Halevy u. A. zu rügen nicht unterlassen können. Die Begleitung eines Sologesanges durch Blase- und Blechinstrumente unterscheidet sich in solchen Werken von der eines Chors nicht im Geringsten und die Menschenstimme wird dabei kaum hörbar, an eine charakteristische Mitwirkung des den Instrumenten eigenen Klangs wird wenig gedacht. Der Künstler vermag aber seine Befähigung am kenntlichsten zu erweisen, wenn er im Dramatischen die Instrumentalmusik dem Gesang gegenüber und abweichend von diesem zu behandeln unternimt. In Gluck's Iphigenia fleht ein Chor der Priesterinnen um Schonung zu den Göttern, während das Orchester mit Aufgebot aller Mittel das Toben des Ungewitters malt. Hier ergreift der Musiker den Pinsel, und hat zu erwägen, was ihm als Tonmaler geziemt, und wie weit er vorschreiten darf, um nicht mit dem Decorateur und Maschinisten einen vergeblichen Wettkampf einzugehen, sondern seinem eigenthümlichen Berufe treu zu bleiben. In's Kleinliche darf der instrumentirende Componist nicht verfallen, vielmehr verlangt die Zeichnung volle und kräftige Striche, wenn auch der belebende Zauber der Schönheit nicht fehlen darf. Schon das locale Verhältniß des Theaters läßt nicht diejenige Miniaturzeichnung den Instrumenten ertheilen, welche der Concertsaal aufnimt.

§. 116.

Ueberschauen wir das Ganze, so ergibt sich, daß die Musik in der Oper ihre umfassendste und kräftigste Wirkung in der reinsten Gediegenheit, ohne nach der Beihülfe eines Flitterglanzes greifen zu müssen, behauptet. Das Unwürdige wird in ihr zum Gemeinen, das Unwahre verletzt in tiefer Seele, das nur Scheinbare zerstiebt mit dem Augenblick seiner Erscheinung. Die

Schönheit allein kann die Schwierigkeiten beseitigen, die hier durch die Vereinigung mehrerer Künste entgegen treten. Und so hat der Künstler, wenn irgendwo, hier vor Allem den Genius der Schönheit zu beschwören, daß er seine Zaubermacht übe und mit der Wahrheit des Lebens im Bunde aus der Tiefe des Gemüths dasjenige entnehme, was uns dem Ideale der Menschheit, den Ideen des Glaubens und der Liebe, der Beseligung eines höheren geistigen Daseyns näher führt. Was ein verfälschter Geschmack billigt, die Mode in Schwung bringt, und was dem nichtigen Sinnengenuß oder dem Zeitvertreib gewidmet ist, das führt die Fluth der Zeit alsbald hinweg. Doch Irrwege werden nur auf kurze Weile verfolgt, und für den reinen, gediegenen Menschen bleibt noch genug vorhanden, was ihm volle Befriedigung gewährt.

§. 117.

Die Italiener und nach ihnen die Franzosen haben von Alters her den Grundsatz festgehalten, in der sogenannten großen Oper müsse Alles gesungen werden, und kein gesprochener Dialog dürfe zwischen den Gesängen an Stelle des Recitativs eintreten. Wir wollen nicht untersuchen, ob dies anfangs von dem Bestreben ein Abbild der alten griechischen Tragödie aufzustellen, ausgegangen war, allein ein wohlbegründetes ästhetisches Urtheil vermittelte die Dauer des Verfahrens. Nur in Deutschland widersprach man, und glaubte, fußend auf die Autorität vorhandener Werke, wie Don Juan und Fidelio, die Verbindung des Dialogs mit Gesang auch in der sogenannten großen Oper vertheidigen zu müssen. Die Autorität jener Werke, so hoch ihr sonstiger Werth angeschlagen werde, vermag nicht ein allgemeingültiges Princip zu begründen, zumal da Don Juan auch in der italienischen Form existirt, und die Einführung des Dialogs eigentlich nur von der in Deutschland früher angebildeten, aus Frankreich entlehnten Operette übergetra-

gen ist. Nicht mehr besagt, was man mit allgemeinem Grunde erwiederte, das Verfahren sey naturgemäß, weil kein Mensch einen ganzen Abend hindurch singe, sondern abwechselnd spreche. Als ob die Singenden in der Oper auftreten um zu singen. Der Gesang geht hier nicht von einer Bestimmung des Willens aus, vielmehr ermangelt er keineswegs der Nothwendigkeit, die ihn zum zureichendsten Mittel für den Ausdruck der Gefühle macht. Einen anderen Grund suchte man in der Ermüdung, welche vielzählige und lange Recitative dem Zuhörer bewirkten. Doch nur der Ungeschicklichkeit des Tonkünstlers und der Sänger, die leider ein Recitativ vorzutragen nicht verstehen, war die Schuld beizumessen, wenn jener gefürchtete Erfolg statt fand. Man gestehe willig dem Singspiele oder der Operette die Mischung von Gesang und Dialog darum zu, weil zu ihr, als einem ursprünglich gesprochenen Drama, der Gesang hinzutritt und die Tendenz eine komische ist; auch wird man, wenn nun einmal ein wunderliches Gebilde in der bürgerlichen Oper existiren soll, derselben eine minder einheitsvolle Form nicht entziehen können; allein wo es auf Schöpfung eines durch Totalität und Einheit befriedigenden Werks ankommt, also in der eigentlichen tragischen und komischen Oper, sie werde außerdem noch als Zauberoper, als heroische, oder anders bezeichnet, da stelle die Phantasie ein rein und vollkommen musikalisches Kunstwerk auf. Die Sphäre, in welcher die durch Handlung bethätigten Personen sich bewegen, liegt für die Oper, wie sie seyn soll, außer der Wirklichkeit und sie selbst reden ihre eigenthümliche Gefühlssprache. Kann der Dichter eine poetische Sprache in metrischer Form, die kein Mensch im Leben spricht, ein ganzes Stück hindurch anwenden, warum nicht der Musiker seine Sprache gesungener Worte? Mit dem wechselnden Eintritt einer gesprochenen Rede muß der Hörer sich plötzlich enttäuscht sehen, und eingestehen, was er bisher vernommen, sey ein willkührlicher Umtausch des Na-

türlichen und Unnatürlichen, ein Gemisch ohne Einheit, das vor dem Verstande, dem die gesprochene Rede zugewendet, nicht bestehen könne. Solche Darstellung gleicht jenen Bildern der griechischen Kirchen, in denen nach dem kirchlichen Verbot erhobener Gestaltung, die Malerei den Kopf und die Extremitäten, die Sculptur die Form des übrigen Körpers hergibt. Auch sie können nicht Kunstwerke genannt werden. Berlioz folgte mithin der nationalen Anforderung nicht ohne ästhetischen Grund, als er den Dialog des Freischützen in Recitative umsetzte. Sollte irgend der Rede ein Eintritt vergönnt werden, könnte es nur in den Momenten des heftigsten Ergriffenseyns und der innigsten Rührung und Vertiefung geschehen, wo der Mensch nur sprechen kann; welche Beobachtung wenigstens den tausendmal wiederholten Satz umwirft, nur eine höhere Gewalt der Affecte und eine Stärke des Gefühls, zu deren Aeußerung die Sprache nicht hinreicht, habe die Poesie zu einer Vereinigung mit der Musik gebracht.

§. 118.

Die Oper hat sowohl in Hinsicht der Grundansicht und Erfindung, als auch der Ausführung überall in nationaler Eigenthümlichkeit sich herangebildet und stets darin so lange erhalten, als nicht ein Mangel selbständiger Kraft zur Aneignung des Fremden nöthigte. Dabei aber reicht nicht hin zu sagen: der Italiener bevorzugt die Melodie, der Deutsche die Harmonie; tiefer liegt die Begründung, auf welcher die Wahl jener sich ja nie ganz ausschließenden Kunstmittel beruht. Eben so wenig darf dasjenige, was der einzelne Meister in seiner nationalen Weise gab, ihm nach Vergleich anderer Producte zum individuellen Verdienst oder Fehler angerechnet werden. Verstehen wir Musik in allen Landen als Weltsprache des Gefühls, wird doch die Eigenthümlichkeit, welche Volkslieder schafft, stets auch in der Erfassung des Lebens, die der dramatischen Darstel-

lung den Stoff bereitet, erkennbar seyn. Der Genius erhebt sich über jede beengende Verschränkung, wird aber des nationalen Charakters nie sich entäußern, weil derselbe keine Verschränkung ausmacht, sondern Bedingung der Existenz ist. Wollen wir eine Aufstufung annehmen, steht unläugbar der Italiener auf einer niederen Stufe, wo das Sinnliche vorherrscht und das Gefühl, am Angenehmen hangend, schnell zu sentimentaler Weichheit übergeht, und statt eine charakteristische Kräftigkeit zu behaupten, leicht in flacher Allgemeinheit sich verliert. Kein Wunder, daß diese Producte eine halbe Welt entzücken. Auch erklärt sich, warum Italiener in der komischen Oper mehr als in der ernsten leisteten, aus nationalen Verhältnissen. Bei dem Franzosen drängt der Verstand sich hervor, und nimt als Witz und naive Laune eine poetische Farbe an, die, falls sie nicht tieferen Inhalt vertreten soll, erfreuliche Producte, wenn auch nicht für ewige Dauer, zeitigt. Der Annäherung der declamatorischen Gesangsweise, in welcher man jedes tiefere Eindringen in das menschliche Herz umging, an die melodische der Italiener verdanken wir die Operette. Man darf aber nicht Alles, was in Frankreich von angesiedelten Ausländern geliefert wurde, für französisches Nationalgut erachten, doch auch nicht die bessere Richtung verkennen, welche Componisten unserer Zeit sowohl in Hinsicht des Charakteristischen als auch des Gemüthvollen verfolgen. Welcher Abstand zwischen Gretry und Auber! Mit Gluck tauchte das Princip der dramatischen Wahrheit auf. Dies handhabte er als Deutscher und stellte Werke auf, in welchen die Musik nicht neben der Handlung herläuft, sondern verschmolzen mit den Worten dem Ausdruck eines inneren Lebens dient, das, von einem idealen Lichte erhellt, alles Uebermaaß und allen nichtigen Sinnenreiz von sich zurückweist. Dies war deutscher Geist, der zwar die auswärts gebildeten Formen annahm, aber auf eine gründliche scharf zeichnende Charakteristik dringt, für diesen Zweck selbst die in der

Instrumentalmusik dargebotenen Mittel benutzt, und ohne auf sinnliche Effecte auszugehen, oder dem Wohllaut die Herrschaft zu überweisen, Ideen des Lebens in ihrer tiefen Bedeutung zu umfassen und als Gefühlsinhalt in anschauliche Gebilde aufzunehmen strebt. Was anders unter Deutschen sich zeigt, ist eben nicht deutsch.

§. 119.

Auf vielfache Weise hat man Arten der Oper unterschieden und bezeichnet, nicht selten mit einer Willkühr, die den Mangel bestimmter Grundbegriffe voraussetzen läßt.

Die Ansicht des Lebens, welche einer dramatischen Darstellung unterliegt, ist entweder eine ernste oder heitere, woraus Tragödie (nicht im engen Wortsinn des Trauerspiels, sondern insofern auch Sophokles Philoktet und Göthe's Iphigenia Tragödien sind) und Komödie hervorgehen. So unterscheiden wir ernste oder tragische und heitere oder komische Oper. Sulzer meinte, die ernste Oper müsse zu einer gesungenen Tragödie werden, viele Andere wollten überhaupt alles Tragische von der Oper ausschließen. Wenn man Sulzer's Meinung dadurch widerlegt sieht, es könne die Oper darum nicht zur Tragödie werden, weil der Dichter in dieser Zeichner und Maler zugleich, ein ganzes ausgearbeitetes Bild aufstelle, in der Oper dagegen der Dichter nur zeichne, der Musiker nur ausmale, so möchte diese bildliche Bezeichnung nicht befriedigen, und die Frage entstehen, warum, was dort Einer vollbrächte, nicht hier zwei congenial vereint leisten sollten. Der Unterschied, welcher die Tragödie von der tragischen Oper trennt, beruht in dem lyrischen Charakter der Letzteren und in der gebundenen Durchführung der Katastrophe Ersterer. Daß aber die ernste Ansicht des Lebens, oder der Mensch, wie er frei handelnd, aber in Irrgängen sich verlierend, zum Kampf mit dem Schicksal gezogen wird und einer Läuterung entgegenschreitet, Aufnahme in musikalischer Dar-

stellung finden kann, sollte nie bezweifelt werden. Will man bemerklich machen, es sey die Wahl der Ausdrucksmittel eine verkehrte, für Gefühle der Angst und des Schmerzes Arien zu bestimmen, so erledigt sich dies, sobald man erwägt, das Tragische sey nicht das Traurige und Schmerzvolle. Wie weit übrigens die Oper in Behandlung des Großen, Erhabenen, Tragischen vorschreiten soll, läßt theoretisch sich nicht abgrenzen und muß der Kritik des Besonderen überlassen bleiben.

Die komische große Oper (buffo), die von Operette nicht blos durch den eintretenden Dialog unterschieden ist, lehnt die streng dramatische Durchführung der Intrigue, diese selbst aber nicht ab, und findet ihren reichlichen Stoff in den Contrasten der Gefühle und in der Zeichnung des neckenden Spiels, welches die Natur gegen die Freiheit ausübt. Wie die Musik befähigt ist in komischer Darstellung mitzuwirken und welche Grenzen hier zu beachten, hat der erste Theil S. 393 darzulegen versucht. Italiener unterschieden unsicher serio buffo und buffo carricato als Gradverhältnisse. Die komische Behandlung erstreckt sich aber nicht blos auf arioſen Vortrag, sondern auch auf das Recitativ, welches von Paesiello, Cimarosa u. A. im Gebrauch der Dissonanzen und der Schlußfälle auf eine vom ernsten Recitativ abweichende Weise gestaltet, und selten nur durch Arioso, welches dem Feierlichen und Innigen bestimmt ist, unterbrochen wird.

Die Besorgniß, es werde durch das Ernste und Tragische der Zweck der Oper, welcher allein in Ergötzung und Erheiterung beruhe, vereitelt, hat eine Beimischung des Heiteren überall verlangt. Dies erzeugte eine Gattung, die man tragisch-komische Oper nannte. Das Princip jenes Urtheils muß verworfen werden, da ein Stoff, der den Geist kräftiglich beschäftigt und ihm Ideen zuführt, auch ein befriedigender ist, und der wahre Künstler dafür sorgt, daß der Hörer nicht dabei ermattet. Wenn Shakespeare in seine Tragödien komische und

burleske Scenen einschaltete, hat er dies nur seiner Zeit gethan; die unserige erträgt es nicht. Wohl aber besteht eine dritte Art Oper, in welcher Ernst und Scherz, Tragisches und Komisches zusammentreten und in diesem Wechsel sich nicht gegenseitig aufheben, sondern contrastirend verstärken, nemlich die humoristische Oper. Da sie nicht eine anhaltende Spannung des Geistes verlangt, ein Abbild des wirklichen Lebens in der Gesellung von Licht und Schatten, von Herbem und Ergötzlichem aufstellt, findet sie bei der großen Menge den meisten Beifall. Was in der Gedankenwelt weit aus einander zu stehen scheint, grenzt im Leben nahe an einander. Der Dichter wirkt durch Ironie, indem er ein Gemisch von Größe und Schwachheit erfindet, durch Persiflage das Rechte in Unrechtes umsetzt und den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals kenntlich werden läßt; der Componist führt die Zeichnung charakteristisch aus, hat aber den Strudel des Uebermaaßes zu meiden, weil nur zu leicht durch starke Auftragung der Farbe das ganze Wesen zerstört wird, wie dies schon durch falschen Vortrag des Sängers geschehen kann. Ein gewöhnliches Gebrechen dieser Oper ist Mangel an Einheit und Verhältniß, weil Dichter und Componisten meinen, die Aufgabe sey erfüllt, wenn neben der ernsten Handlung eine sonst überflüssige burleske Person, wie Pedrillo im Opferfest, Cola in Camilla auftritt.

Die Benennung: heroische, romantische Oper kann höchstens nur die Sphäre näher bezeichnen, in welche der Inhalt die Oper für die Wahl des Stils versetzt. Das Heroischgroße erfordert eine ideale Darstellung, vollere Kraft und Würde als das Romantische, und nimt einen symbolischen Charakter an, welcher der bunten Mannichfaltigkeit des Romantischen ganz fremd ist.

§. 120.

Einen besonderen Namen erhielt die Zauberoper, deren Wesen nicht in Anhäufung eines wilden Geister-

spucks, oder in wirrer Unnatürlichkeit besteht, auch nicht den Zweck mit sich führt, daß wir uns in vergangene Zeiten versetzen sollen, in denen man noch an Geister glaubte. Diese Art der Oper schließt die Regionen des Wunderbaren, des Furchtbaren, des Zaubervollen auf, und diese sind Provinzen der Poesie oder aller Kunst. Göthe sagt: der Aberglaube ist die Poesie des Lebens. Mag, was die Phantasie ersann und der Glaube heiligte, vor der Vernunft als den Naturgesetzen und der höheren Erkenntniß zuwider zerfallen; stets hat die Poesie im Epos, wie im Drama, ja schon in Volkssagen, Ahndungen des Unendlichen und religiöse und moralisch Ideen auf die Existenz guter und böse Wesen bezogen. Schutzgeister, Genien, Heilige haben in jeder Religion Raum gefunden, und Spuck- und Geistergeschichten jedem Volk und jedem Alter Ergötzung gewährt. Wie sollte die mit Musik sich einende Dichtung diesen Stoff verwerfen? Stimmt doch die ätherische Natur der Töne zu den unkörperlichen Luftgestalten der Zauberwelt entsprechend ein, und gelingt doch in keiner Kunst die Darstellung des Ahndungsvollen und Ueberirdischen in so prägnanter Weise. Die Geisterwelt erscheint aber entweder den Menschen entgegenwirkend oder sie unterstützend, bald feindselig, bald in Liebe zugeneigt; bald ist's ein ernster Kampf, bald ein neckendes Spiel, was sie zusammenführt; was Alles einen reichen Stoff darbietet. Der Dichter hat in dieser Sphäre vorzüglich darauf zu achten, daß er nicht für seine Gestalten den festen Boden verliert und nirgends die Beziehung aufgibt, die ein menschliches Interesse auf sich zieht; er hat sich beim Abweichen vom Naturgemäßen vor dem Geistlosen zu wahren, das hier gar leicht bis zu dem Abgeschmackten und Unerträglichen herabsinkt. Je mehr er sich dem im Volke lebenden Glauben nähert und das Bedürfniß andeutet, welches uns unwillkührlich zu einer Geisterwelt zieht, desto sicherer kann er einer allgemeinen Ansprache und des Beifalls seyn, wie dies der Freischütz erreicht

hat. Für den Componisten eröffnet sich ein weites Feld, auf welchem er den Reichthum seiner Kunst, wie die Besonnenheit im ästhetischen Urtheil erproben kann. Die charakteristische Zeichnung fällt um so schwerer, als sie auf Geisterwesen gerichtet ist, in denen das Menschliche, wenn nicht aufgehoben, doch den irdischen Bedingungen entnommen in's Unbestimmte verschwebt. Auch ist nicht allein für Bezeichnung des Geisterhaften, Schauerlichen, Riesigen zu sorgen, sondern der Tonsetzer hat auf das allgemeine Farbenlicht, von welchem das ganze Gemälde erhellt wird, zu achten; denn bald ist's orientalischer Feuerglanz, bald nordisches Nebelgrauen, in welchem die Gestalten schweben. Nicht schwerfälliger Ernst kann hier im Allgemeinen erwartet werden, sondern oft nur ein leichtfertiges Spiel, wie dem Märchen zukommt, durchaus freie Bewegung und beflügelte Lebendigkeit, wozu weit mehr das Melodische, als die Fülle der Harmonie dient. Selbst das Phantastische findet seine Stelle und kann von der Strenge eines festen Plans abziehen. Leicht erklärt sich, wie in unserer Zeit gerade diese Gattung vorzüglich zur Bearbeitung gezogen wird; sie beurkundet den Fortschritt der Kunst, aber auch die Mängel des Zeitgeschmacks, der übersättigt nach Frappantem und Schauerlichem verlangt, und sogar das Monströse und Abscheu Erregende heranzieht, weil es Nerven erschüttert und zu seiner Erfassung wenig Geist voraussetzt. Dies bietet dann auch für Instrumentallärm, Tonmalerei und allerlei Spitzfindigkeit vielfache Gelegenheit dar, was der Vorliebe des Publicums entspricht.

§. 121.

Operette.

Unter Operette oder Singspiel verstehen wir das Lustspiel, welches theilweise Gesang aufnimt, und zwar da, wo Gefühle auf Ruhepuncten zur Aussprache kommen. Die Verschmelzung beider Künste ist keine innige und vollständige, sondern der Verein ein mehr zufälliger,

durch die einzelnen Momente der Handlung mehr oder weniger bedingt. Damit wird Don Juan nicht als Operette bezeichnet, wol aber der Deutschen unbedachtsames Verfahren gerügt, mit welchem man in einer so großartigen Darstellung den Dialog duldet. Man könnte ein solches Gemisch als ein Unding erachten, wäre nicht die Hauptaufgabe bei der Operette in Heiterkeit, Witz und Komik zu finden, bei welchen man sich auch eine minder regelrechte Form gefallen läßt. Der Inhalt kann, dem des Lustspiels gleich, aus dem gewöhnlichen Umgangsleben entnommen und auf Intrigue gebaut seyn. Die Charakteristik fällt mehr dem Dichter als dem Componisten anheim, der nur einzelne Situationen oder Scenen behandelt, doch wird auch er Wahrheit mit Schönheit zu vereinen stets bemüht seyn müssen. Das Poetische muß vor einem Versinken in's Gemeine sichern, und wenn auch Erhabenheit und Größe fern liegt, kann der Ernst in der Form des Rührenden und Herzlichen eine von einem idealen Anhauch belebte Bedeutsamkeit gewinnen, so daß die Darstellung nicht blos zur unterhaltenden Ergötzlichkeit, sondern auch zur würdigen Erhebung dient. Dem wirklichen Leben zugehörig, nimt die Operette einen volksthümlichen Charakter an und ist daher sowohl nach nationalen Begriffen zu betrachten, als auch, von dem Zeitgeschmack abhängig, nur für kürzere Zeit gültig. Französische Operetten zum Beispiel unterscheiden sich von deutschen durch bewegliche Lebhaftigkeit und Witz, daher in ihnen das Wort am meisten wirkt. Operetten von Hiller und Naumann erträgt unser Publicum nicht mehr. Schon der relative Standpunct, welchen das Komische einnimt, führt dies herbei. Man hat Märchenhaftes, Zauberisches, Abentheuerliches in die Form der Operette aufgenommen, und es kann der Zauberoper gegenüber, in komischer Auffassung, erfreulich wirken. In Behandlung des Komischen hat der Componist das zu beachten, was aus der allgemeinen Lehre zu wiederholen nicht nöthig scheint. Das Niedrigkomische, auf Bege-

benheiten des gemeinen Lebens angewendet, verwandelt die Operette in die Posse.

Die Grade, in welchen Gesang und gesprochene Rede seltner oder oft wechseln, also des Antheils, den Musik hier findet, lassen keine theoretische Bestimmung zu. Oft macht die Musik nur eine ausstattende Zugabe aus, wie in Jery und Bätely von Göthe. Man hat sogar nur einzelne Lieder und Arietten für hinreichend erachtet, wie in Hiller's Operetten, die aber den Gewinn mit sich führten durch ihre Selbständigkeit und Popularität in's wirkliche Leben einzudringen. In Vaudevilles besitzen die Franzosen komische Dramen mit eingemischten komischen Liedern und Volksgesängen, welchen nur ein geringerer ästhetischer Werth zukommen kann. Meistens treten die Lieder da ein, wo man im Stück zum Singen aufgefordert wird, oder Gesang im wirklichen Leben zu erscheinen pflegt.

§. 122.

Melodrama.

Melodrama nennen wir die Verbindung der Instrumentalmusik mit Declamation eines Drama, wozu theatralisch auch Mimik hinzukommt. Die Musik schließt sich an die sonore und ausdrucksvolle Rede an, oder begleitet sie, ähnlich dem Recitativ. Diese Art der Darstellung (wie Brandes und Benda zuerst sie versuchten) verdankt nicht einer Aermlichkeit ihren Ursprung, sondern konnte nur auf einer höheren Bildungsstufe der Instrumentalmusik entstehen. Das charakteristische Element mußte vorher freie Entwickelung gewonnen haben. Nachdem in Frankreich und Deutschland eine lange Zeit das Melodrama allgemeines Interesse auf sich gezogen hatte, ward es zurückgestellt und vernachlässigt; ja gegen dessen ganze ästhetische Existenz erhoben sich so viele und absprechende Stimmen, daß kaum ein Künstler zu neuen Versuchen sich herzugeben wagen möchte. Man hat entgegnet, im Melodrama erscheine das Gefühl so

schwach und hinfällig, daß es nicht die Reflexion überflügle um unmittelbar in Gesang laut zu werden; daß in ihm durch die Musik die Gemüthsbewegung nur äußerlich sichtbar werde; daß Mannichfaltigkeit gebreche, indem die Musik nur das im mündlichen Vortrage schon Ausgesprochene wiederhole; daß der Lauf des Gefühls auf eine mißfällige Weise unterbrochen werde; daß die Musik entweder als ein zufälliger Zusatz, oder als ein Ueberflüssiges, leicht durch Mimik Ersetzbares angesehen werden müsse. In allen diesen Urtheilen wird, mit anderen Zugeständnissen verglichen, wenigstens eine arge Inconsequenz wahrgenommen. Man gesteht der Instrumentalbegleitung überhaupt eine verstärkende und ausführende Function zu, und duldet Zwischen- und Nachspiele in allen Gesängen; man gesteht ein Nebeneinander der gesprochenen Rede und des Gesangs in dem Singspiel zu; man legt der Instrumentalmusik eine hohe Befähigung für Charakteristik bei und erfreut sich sogar der Lieder ohne Worte; man ertheilt recitativisch, also auch declamatorisch geformtem Gesang eine gleichartige Begleitung wie dem Melodrama. Unnatürlich nennt man, daß eine nicht musikalische Rede sich mit einer Instrumentaldichtung verbinde, und bedenkt nicht, wie jene Vereinigung der Rede mit Klang gleichfalls im Gesang statt findet, nicht daß hier das Instrumentale keine selbständige Dichtung ausmacht. Auch hier liegt wieder einmal die Wahrheit in der Mitte. Nicht kümmern kann uns, was Franzosen als Melodramen benennen, und dabei die Musik für die Veranschaulichung von abentheuerlichen und grausen Scenen neben Decorationen und Maschinenspiel verwenden. Dies mag als eine Absurdität gelten; wenigstens fällt es nicht unter ästhetische Beurtheilung. Angenommen, daß immer nur ein lyrisches Drama, sey es als Monolog oder mit Hinzutritt mehrerer Personen, als poetische Grundlage vorausgesetzt wird, ist in der äußeren Verbindung der Rede mit Musik ein Widersinniges nicht erkennbar, wenn der

Dichter im Stande war eine innere Handlung durch eine Reihe von Situationen hindurch zu führen, welche die Entwickelung einer Lebensidee in sich tragen. Was die handelnden Personen als innere Begebnisse aussprechen, spiegelt sich in Tonbildern wieder um desto tiefer in die Seelen der Hörer einzudringen; ja es können die Momente tiefster Erschütterung und stiller Selbstbeschauung, wo dem Menschen nicht möglich wird zu singen, durch die gesprochene Rede erfaßt und durch die zum Theil begleitende Musik als die innigsten beurkundet werden. Da darf denn das Musikalische warlich kein überflüssiger Zusatz heißen, und wenn es auch mehr dienend zur Poesie sich gesellt, bleibt ihm immer noch hinlänglich freier Spielraum zu zeigen, wie weit sie in ihrer Bedeutsamkeit reiche. Die auf eine Oper gerichteten Forderungen kann das Melodrama beim Mangel äußerer Handlung nicht erfüllen, doch aber in seinen engeren Grenzen bestehen. Ob man einzelne Partieen geradehin in Recitativform einkleiden solle, mögen Versuche erproben, weil die dazu erforderte Kunst des Vortrags bei unseren Sängern schwer zu erlangen scheint. Eben so wäre die Verbindung von gesungenen Chören in Vorschlag zu bringen. Ueberhaupt aber bleibe das Melodram den Künstlern als eine perfectible Form empfohlen; sie mögen vermeiden, was in zerstückelter oder matter und geistloser Darstellung bis jetzt mißfallen mußte, und mögen auf lyrische Dramen anwenden, was Beethoven in seiner Musik zu Egmont geleistet hat. Diese wird, verbunden mit Mosengeil's Dichtung, stets die Zuhörer tief ergreifen und erfreuen. Kaum ist nöthig zu bemerken, daß in dieser Aufgabe eine der schwierigsten für Behandlung der Instrumentalmusik enthalten ist, und daß dem Componisten vor Allem das Gesetz vor Augen schweben muß, welches die für Tonmalerei gestellten Grenzen bezeichnet.

In ähnlicher Weise wurden Balladen und lyrische Gedichte in Musik gesetzt, wie der Gang nach dem Eisenhammer von Anselm Weber, Hero und Leander von

Seidel, der erste Ton von Maria v. Weber. Sie theilen mit dem Melodrama den lyrischen Charakter. Auch bei ihnen hat man nur Störung des Zusammenhangs in der Dichtung und Unnatürliches bemerken wollen, allein eine uralte Zeit bestätigt den Gebrauch musikalischer Begleitung bei epischen Recitationen, und keiner Verderbniß des Geschmacks kann zugeschrieben werden, was sich den Beifall gebildeter Kunstfreunde erwarb.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 810 9